شاهہ لطيف جي موسيقي

مرتبہ

ڊاڪٽر درشهوار سيد



شاهہ عبداللطيف ڀٽائي چيئر ڪراچي يونيورسٽي

شاهه لطيف جي موسيقي

مرتبه
ڊاڪٽر درشهوار سيد

شاهه عبداللطيف ڀٽائي چيئر
ڪراچي يونيورسٽي

ڪتاب جو نالو: شاهه لطيف جي موسيقي
پهريون ڇاپو: آگسٽ 1992ع
تعداد: هڪ هزار
ڇاپيندڙ: آزاد ڪميونيڪيشن ڪراچي- فون 7737290
ڇپائيندڙ: شاهه عبداللطيف چيئر ڪراچي يونيورسٽي

ملهه: 80 رپيا

"Shah Latif Jee Mooseeqi"
(Music of Shah Latif)
Frist Printed in August-92
Pblished by:
Shah Abdul Ltif Chair,
University of Karachi.

’مضمون جي ترتيب‘

ناشر جو نوٽ

شاه عبداللطيف ڀٽائي چيئر ڪراچي يونيورسٽي جي تحقيقي شعبن مان هڪ اهم شعبو آهي، جنهن جو مقصد شاه لطيف تي تحقيق ڪرڻ ۽ سيمينار ڪرائڻ، تحقيقي رسالو يا جنرل ڪڍڻ، انهيءَ ڪان علاوه شاه جي ڪلام کي مختلف ٻولين ۾ ترجمو ڪرائڻ به شامل آهن. چيئر جو اهو به ارادو آهي ته شاه جي ڪلام تي تحقيق ڪري اڻ ڏٺل راهون ڳولي نوان رخ تلاش ڪري منظر عام تي آڻڻ به شامل آهي. اسان لطيف چيئر طرفان هي پهريون ڪتابي سلسلو شايع ڪندي وڏو فخر محسوس ڪري رهيا آهيون. هن قسم جو ڪتاب گهڻو پهريائين نڪرڻ کپندو هو. پر هڪ ته وسيلن جي گهڻتائي ۽ ٻيو ڪيترن اڻ ٽر مسئلن جي ڪري هن ڪان پهريائين نه نڪري سگهيو.

موجوده پرچي ۾ جاتل سڃاتل مفڪرن اديبن ۽ دانشورن جا اهي پهرئين ڇپيل مضمون ڏنا ويا آهن. جن تي وقت جي دز چڙهي ويڃڻ ڪري اُهو مواد اکين ڪان اوجهل ٿي ويو هئو. اسان انهن قيمتي موتين کي سهيڙي هڪ ڏاڳي ۾ پوئي هار جي صورت ۾ شاه جي شيدائين لاءِ پيش ڪري رهيا آهيون. اهو پڙهندڙن تي ڇڏيل آهي ته اهي ڪيترو ٿا قدر ڪن. آءُ آخر ۾ ايڊيٽوريل بورڊ ڪان علاوه پريس جي عملي جي تعاون لاءِ سندن شڪرگذار آهيان.

مهرباني

درشهوار سيد

پيش لفظ

سرزمين سنڌ جي سونهن ۽ سوڀيا کي سنوارڻ ۾ سنڌ جي صوفين سگهڙن ۽ شاعرن جو وڏو هٿ آهي. جن مان سڀني کان سوايو پلوءَ شاه عبداللطيف جو آهي. جيڪو پنهنجي ڪلام، سُر ۽ ساز جي وسيلي سنڌو واسين جي روح ۾ رچي ۽ ساهه ۾ سمائجي ويو آهي. هر سنڌ واسي، امير ۽ غريب عالم توڙي جاهل، پار ۽ پليو ڪوبه سندس ڪلام جي جادوءَ کان متاثر ٿيڻ کان رهي نه سگهيو آهي. تون هي تون لڳي پئي آهي.

حڪومت پاڪستان شاه لطيف چيئر جي اهميت محسوس ڪندي 1986ع ۾ ڪراچي يونيورسٽي ۾ شاه عبداللطيف چيئر قائم ڪرڻ جو اعلان ڪيو. جنهن جو بنيادي مقصد آهي شاه صاحب جي زندگي ۽ سندس ڪلام تي تحقيق ڪرائڻ. هر اداري جيئن لطيف چيئر کي مستقل بنياد تي قائم ڪرڻ ۾ به ڪافي وقت لڳي ويو. انهيءَ دوران تحقيق جو ڪم شروع ڪيو ويو جنهن جي تحت ڪجهه ريسرچ فيلو رکيا ويا. تحقيق سان گڏ لطيف تي ڪجهه اشاعت به ضروري هئي. پر ڪن مشڪلاتن سبب اهو ڪم ٿي نه سگهيو.

سال 1991ع جي آخر ڌاري چيئر جي ذمه داري مون کي سونپي وئي ۽ انهيءَ سان گڏ مالي مشڪلاتون به منهنجي حصي ۾ آيون. انهيءَ مسئلي کي منهن ڏيڻ کان علاوه منهنجي اها ڪوشش رهي آهي ته چيئر کي وڌيڪ فعال ڪرڻ لاءِ اپاءَ ورتا وڃن. اهو ذهن ۾ رکندي لطيف چيئر طرفان اديبن، محققن ۽ لطيف تي ڄاڻ رکندڙ اسڪالرن کي خط لکي عرض ڪيو ويو ته لطيف چيئر جي ترقي ۽ واڌاري لاءِ هو پنهنجا قيمتي رايا ڏياري موڪلين. انهيءَ سلسلي ۾ اسان اديبن کي تقريبا سئو خط لکي موڪليا. جن جي موٽ ۾ ڪن ٿورن اديبن پنهنجا قيمتي رايا ۽ مفيد مشورا موڪليا آهن. جن جي آءٌ دل جي

گهراين سان ٿورائتي آهيان.

شاه عبداللطيف چيئر طرفان 1992ع جي شروع ۾ اڪيڊمڪ ايڊوائيزري ڪائونسل (Academic Advisory Council) قائم ڪئي وئي. جنهن جا بنيادي ميمبر ست رکيا ويا. 1- پروفيسر عبدالحميد ميمڻ (سنڌي) وائيس چانسلر شاه عبداللطيف يونيورسٽي خيرپور 2- ڊاڪٽر تنوير عباسي ڊائريڪٽر سچل سرمست چيئر شاه عبداللطيف يونيورسٽي خيرپور 3- پروفيسر ڊاڪٽر منظور احمد وائيس چانسلر همدرد يونيورسٽي ڪراچي 4- ڊاڪٽر قاضي عبدالقادر پروفيسر ۽ چيئرمين شعبو فلاسافي ڪراچي يونيورسٽي 5- محترم علي احمد بروهي صاحب ايڊيشنل ايڊمنسٽريٽر شيخ سلطان ٽرسٽ 6- پروفيسر ڊاڪٽر اياز حسين قادري ايڊوائيزر، شاه عبداللطيف چيئر ڪراچي يونيورسٽي 7- ڊاڪٽر درشهوار سيد، ڊائريڪٽر شاه عبداللطيف چيئر، ڪراچي يونيورسٽي. اسان انهن سڀني ڪائونسل ميمبرن جا ٿورائتا آهيون، جيڪي وقت به وقت اسان جي رهنمائي ڪندا رهيا آهن.

اها ڪائونسل انهيءَ مقصد لاءِ قائم ڪئي وئي ته جيئن تجربه ڪار پروفيسرن، محققن ۽ منتظم صاحبن جي رهنمائي ۾ لطيف چيئر کي وڌيڪ فعال ناهي سگهجي. هن وقت تائين ڪائونسل جون به گڏجاڻيون ٿي چڪيون آهن، جن ۾ اهم فيصلا پڻ ٿيا.

(1) پهريون ته لطيف چيئر ۾ تحقيق ڪرڻ لاءِ بجاءِ صرف ٽن ريسرچ فيلو رکڻ جي وڌيڪ شاگرد رکيا وڃن ۽ فيلوشپ وارو طريقو ختم ڪري مستحق شاگردن کي اسڪالر شپ ڏني وڃي ۽ شاگردن جو تعداد پڻ وڌايو وڃي.

(2) هر سال شاه عبداللطيف چيئر طرفان لطيف تي ڪجهه معلوماتي ليڪچر ڪرايا وڃن، جيڪي سنڌيءَ کان علاوه اردو ۽ انگريزي زبان ۾ به هجن، جيئن لطيف جي پيغام کي وڌيڪ ماڻهن تائين پهچائي سگهجي.

(3) لطيف تي قلمي توڙي ڇپيل مواد هٿ ڪري لطيف لائبري کي علمي ماهيارن سان سينگاريو وڃي.

(4) لطيف چيئر طرفان سال ۾ هڪ دفعو جشنِ لطيف ڪيو ويجي ۽ جيڪي لطيف تي تحقيقي مقالا پڙهيا وڃن انهن کي ڪتابي صورت ۾ شايع ڪيو ويجي ۽ پروگرام جي آخر ۾ سنڌ جي مشهور راڳين کان شاه جو عارفاڻو ڪلام ڳارايو ويجي.

لطيف چيئر جو اهو اولين مقصد آهي ته لطيف تي جيڪو به مواد مختلف رسالن ۽ اخبارن ۾ اچي چڪو آهي، اهو يا ته اصل شڪل ۾ يا انهيءَ جِي فوٽو ڪاپي ڪري سهيڙي پنهنجي لائبرري ۾ محفوظ ڪيو ويجي. جنهن مان نه صرف لطيف چيئر جا شاگرد معلومات حاصل ڪري سگهن، پر لطيف جا عام پڙهندڙ به فائدو حاصل ڪري سگهندا. انهيءَ ڪم کي تڪڙو اڪلائڻ لاءِ اداري هڪ فوٽو اسٽيٽ مشين پڻ خريد ڪئي آهي.

شاه عبداللطيفِ لائبرري کي وڌائڻ لاءِ ڪجھ ڪتاب به خريد ڪيا ويا آهن ۽ ڪن ادارن ۽ مهربانن تحفي طور به ڪتاب ڏنا آهن. جن ۾ ثقافتي مرڪز ڪاتي کان علاوه ڪجھ ڪتاب سنڌي ادبي بورڊ طرفان پڻ مليا آهن. سال 1992ع ۾ شاه عبداللطيف چيئر جي لائبرريءَ جو ڪيٽلاگ پڻ ٺاهيو ويو آهي، جيئن پڙهندڙن کي ڪتاب ڳولڻ ۾ تڪليف نه ٿئي. لطيف چيئر جو اهو به ارادو آهي ته شاه جو ڪلام ۽ شاه تي لکيل مواد دنيا جي مختلف ٻولين ۾ ترجمو ڪري شايع ڪرايو ويجي. جيئن شاه صاحب جي فڪر مان ٻيا به فائدو وٺي سگهن ۽ ساڳي وقت شاه صاحب کي ادبي دنيا ۾ گهٽي کان گهٽو متعارف ڪرائي سگهجي. انهيءَ سلسلي ۾ ڊاڪٽر اياز حسين قادري 'لطائف لطيفي' جو اردو ترجمو ڪيو آهي، جيڪو جلد ڇپرائي لطيف چيئر طرفان پڌرو ڪيو ويندو. اسان جي اهائي ڪوشش رهندي ته چيئر طرفان سال ۾ گهٽ ۾ گهٽ ٻه يا ٽي ڪتابي سلسلا شايع ٿيندا رهن.

شاه عبداللطيف ڀٽائي تي ڪيترن اديبن ۽ محققن قلم کنيو آهي. ڪافي سٺو مواد ڇپجي چڪو آهي. پر انهيءَ جي باوجود اڃا کي اهڙا پهلو آهن، جن تي تمام گهٽ لکيو ويو آهي. مثلاً:

موسيقي! شاهه جي ڄاڻ کي معلوم هوندو ته لطيف جي ڪلام جو بنياد ئي راڳ تي رکيل آهي. انهيءَ ڪري اهو ضروري ٿيو پوي ته شاهه تي تحقيق ڪندڙن کي موسيقيءَ جي به ڪجهه معلومات هئڻ گهرجي. اسان محسوس ڪيو ته شاهه لطيف جي موسيقيءَ تي تمام ٿورن قلم کنيو آهي. ۽ جيڪو ڪجهه مواد ڇپجي چڪو آهي اهو به مختلف رسالن ۾ دفن ٿي ويو، تنهن ڪري تحقيق ڪندڙن ۽ اسڪالرن کي انهيءَ موضوع تي مواد هٿ ڪرڻ تمام مشڪل ٿيو پوي. انهيءَ ڳالهه کي ذهن ۾ رکندي اهو فيصلو ڪيو ويو ته پهريون ڪتاب شاهه جي موسيقيءَ تي ئي شايع ڪيو وڃي.

سرزمين سنڌ قديم زماني کان وٺي راڳ جو گهوارو رهي آهي. هر قوم جون ڪي خصوصيتون ٿينديون آهن. جنهن جي وسيلي هوءَ ڄاتي ۽ سڃاتي ويندي آهي. جيئن سنڌي قوم پنهنجي قديم تهذيب، تمدن ۽ ثقافتي ورسي ڪري سڃاتي وڃي ٿي. اهڙي طرح سنڌ جو خطو فنِ موسيقيءَ ۾ پڻ اڳرو رهيو آهي. جنهن جي ذريعي هتان جا ماڻهو پنهنجي جذبات ۽ احساسات جو اظهار صدين کان موسيقيءَ جي ذريعي ڪندا پئي آيا آهن. جيئن ته زماني قديم کان سنڌ زراعتي خطو رهيو آهي. ان ڪري هتان جي ماڻهن جي رهڻي ڪهڻي سادي ۽ بناوٽ کان پاڪ رهي آهي. ساڳي طرح هتي جا ماڻهو به شروع ۾، اوائلي ۽ قدرتي موسيقيءَ مان لطف اندوز ٿيندا هئا. مثلاً: پاڻي جي وهڪري جو آواز، پکين جون منڙيون بوليون، هوا تي پنن جي چُرپُر، ڳڙُن ۽ مِينهن جي ڇڙن جو آواز، ڍڳن ۽ اُٺن جي پيرن ۾ ڇيرين جو ڇمڪاٽ اهي سڀ آواز ڳوٺاڻن جي لاءِ موسيقيءَ جو ڪم ڏيندا هئا. انهيءَ ڳالهه ۾ شڪ نه آهي ته قدرتي موسيقيءَ کان متاثر ٿي ڳوٺاڻن سادا ۽ گهٽ خرچ وارا ساز خود ايجاد ڪيا. مثلاً: ڪانيءَ مان نهيل بانسري يا بين، رانديڪي نما مٽيءَ جي بوڙيندي مان سُرور بخيشندڙ آواز هڪ طرف ڪيندا هئا، ته لوهه مان نهيل چنگ جي سُرن سان دل پئي طرف وندرائيندا هئا. انهيءَ کان علاوه سڪل ڪدوءَ جو وچ ڪيئي يڪتارو ناهيو ويو ۽ بانس ۽ ڪدوءَ مان

مرلي ٺاهي وئي. مرليءَ جا من موهيندڙ آلاپ سنڌ جي شاهوڪار موسيقيءَ جي شاهدي ڏين ٿا ڏين. انهي ڪان علاوه ڳوڻاڻن جي تخليق ڪار هئڻ جو ثبوت الڳ ٿا مهيا ڪن. مرليءَ جو من موهيندڙ آلاپ جڏهن هوائن ۾ گونجدو آهي ته ماڻهو ته ڇڏيو پر نانگ جهڙو خطرناڪ جانور به مست ٿي جهومڻ لڳندو آهي ۽ خود شڪار ٿي ويندو آهي. هي آهي اسان جي سنڌ جو ثقافتي ورثو جنهن تي جيترو ناز ڪجي گهٽ آهي. بقول ڊاڪٽر الانا "سنڌ جي سرزمين سُونهن، سُر ۽ ساز جي زمين آهي، نزاڪت، نفاست، سونهن، ساز ۽ سر اسان کي ورثي ۾ مليا آهن." اسان تي هاڻي اهو فرض ٿو ٿئي ته اسان ان ورثي کي دنيا ۾ روشناس ڪرايون.

راڳ ڪنهن مخصوص قوم يا جاگرافيائي خطي جي ملڪيت نه آهي. پر راڳ تي سڄي انسانذات جو هڪ جيترو ئي حق آهي. جيئن، هوا، پاڻي ۽ سج جي روشني سڄي ڪائنات لاءِ برابر آهن، اهڙي طرح راڳ يا سُر ميراث آهي، انهن جي جيڪي ان کي دل جي گهراين سان سڻن، سمجهن ۽ ساه ۾ سانڍين ٿا. موسيقي غذا آهي روح جي هي اها امرت آهي، جيڪا بي رنگ زندگيءَ ۾ رنگ ڀريو ڇڏي. موسيقي هر رنگ، فرقي، قبيلي جي فرقن کان مٿي آهي. هي هر ديوار پار ڪري ٻڌندڙن جي روح ۾ رچيو وڃي ٿي.

اسان جڏهن موسيقيءَ کي ڪنهن خطي سان منصوب ڪندا آهيون ته انهيءَ جو مقصد خاص قسمن جي راڳن ۽ سازن جي ايجاد ڪندڙن جي حوالي سان هوندو آهي. جن کي صرف انهيءَ قوم يا قبيلي جا راڳيندڙ يا سازندا اهڙي خوش اصلوبي سان ڳائيندا، ٺاهيندا ۽ وڄائيندا آهن، جو ٻولي نه سمجهندڙ ٻڌڻ وارا به متاثر ٿيڻ کان رهي ڪين سگهندا آهن. مثال طور: الغوزي تي ڌُن جڏهن مغربي باشندا ٻڌندا آهن ته مفهوم سمجهڻ کان سواءِ الغوزي جي لهرن تي جهومڻ لڳندا آهن. انسان ته انسان پر موسيقي جانورن کي به پنهنجي گِرويده ٺاهيو ڇڏي، موسيقي شيءِ ئي اهڙي آهي، جيڪا دنيا جي ڪهڙي به ملڪ سان وَاسطو رکندڙ ڇو نه هجي، پر ٻڌندڙن جي روح

۾ رليو مليو پراڻن کي پنهنجو ڪريو ڇڏي. ذوالفقار راشدي جي لفظن ۾ ته ”موسيقي يا راڳ نالو آهي، هڪ رسيلي ۽ توريل تکيل آواز جو جيڪو ٻڌندڙ جي ڪن ڪان اندر وڃي روح سان رلي ملي وڃي ٿو، پوءِ اهو آواز ڪنهن تند تار مان نڪري، نڙيءَ مان نڪري يا چپن جي چرپر سان پيدا ٿئي.“ اهوئي سبب آهي جو صوفين موسيقيءَ کي الاهي ذات سمجهندي انهيءَ جي وسيلي پنهنجي رب کي ريجهائڻ لاءِ سنگيت جو سهارو ورتو. سنڌ ۾ صوفيانا موسيقي انتهائي دلچسپيءَ جو باعث پئي رهي آهي. اهو چوڻ غلط نه ٿيندو ته موسيقي صوفيانه عمل جو هميشه کان اهم حصو پئي رهندي آئي آهي. سنڌي تصوف ۾ راڳ اهم جاءِ والاري ٿو، انهيءَ لاءِ ضروري آهي ته موسيقي تي تحقيق ڪئي وڃي، جنهن کي عام طور سُر جي موسقي سڏيو وڃي ٿو.

هن ڪتاب ۾ ڪل ٻارهن مضمون ڏنا ويا آهن. جن کي ٻن ڀاڱن ۾ ورهايو ويو آهي. 1- ’سنڌي موسيقي‘ 2- ’شاهه عبداللطيف ۽ سنڌي موسقي‘ جنهن ترتيب سان ڪتاب ۾ مضمون ڏنا ويا آهن. اديبن جو ذڪر به انهيءَ ترتيب سان ڪيو ويندو.

”شاهه عبداللطيف ۽ سنڌي موسيقي“ ۾ ڇپيل مضمون سڀ ڄاتل سڃاتل محققن، دانشورن ۽ اديبن جا آهن. جيڪي ڪنهن به تعارف جا محتاج نه آهن. شيخ عزيز جو سنڌي موسيقي جي تاريخ تي لکيل مضمون سَرِفهرست رکيو ويو آهي. جيئن پڙهندڙن کي سنڌ جي اوائلي موسيقي جي باري ۾ معلومات ملي وڃي. ساڳي ليکڪ جو ٻيو مضمون ”سنڌي سنگيت جو سوارينڌڙ ٻـنائي“ آهي. جنهن مان اها معلومات ملي ٿي ته سنڌي راڳڻيون شاهه لطيف جي دور کان به اڳاتيون آهن. لطيف انهن کان متاثر ٿي پنهنجي رسالي جي مختلف سرن تي انهن راڳڻين جا نالا رکيا ۽ ڪجهه راڳڻيون لطيف جي پنهنجي ايجاد آهن. اهڙي طرح سنڌي راڳڻين جو ترتيب وار ذڪر ڪيو ويو آهي. شيخ صاحب جو ٽيون مضمون ”سنڌ جا ساز“ جي عنوان سان سيني کان آخر ۾ آهي. هن ۾ مختلف سازن جي ساخت

جي باري ۾ تفصيلي ذڪر ڪان علاوه انهن جي وڃاڻ جو طريقو پڻ ٻڌايو ويو آهي. هي ٿئي مضمون شيخ صاحب جي موسيقي سان چاهه ۽ ڄاڻ جي نشاندهي ڪن ٿا.

2ـ ٻئي نمبر تي محترم الياس عشقي جو ”سنڌي موسيقي صدين جي آئيني ۾“ مضمون آهي، جنهن ۾ سنڌي موسيقي جي ارتقا قديم دور ڪان وٺي سلسلي وارا (عرب، سما ۽ سومرا دور) طئي ڪندي ڪلاسيڪل موسيقيءَ ڪي لطيف تائين پهچائڻ ۽ ليکڪ جي ڄاڻ ۽ مهارت جي چٽي شاهدي آهي.

3ـ مضمون ”سنگيت ساز سُرود ۽ سنڌي ثقافت“ ڊاڪٽر غلام علي الانام سابق وائيس چانسلر علامہ اقبال اوپن يونيورسٽي جو عالمانو مضمون آهي. هن صاحب جو سنڌ، سنڌي ثقافت ۽ سنگيت سان نہ صرف پيار پر سندن انهيءَ فن تي گهري تحقيق ۽ ڄاڻ جو چٽو ثبوت ملي ٿو.

4ـ ”شاعري ۽ موسيقيءَ جو ميل“ ذوالفقار راشدي صاحب پنهنجي قلمي ڪاوش جي ذريعي ثابت ڪري ڏيکاريو آهي تہ شاعريءَ ڪي اعليٰ مقام ڏيارڻ واري موسيقي آهي، جنهن شاعري ۾ موسيقي نہ آهي، اها صرف ڪتابن جي سونهن بڻجي ٿي. هن مضمون جي ٻولي تمام آسان ۽ وڻندڙ آهي.

5ـ ”سنڌ ۾ موسيقي ۽ ثقافت“ تي ريگيولابرڪهارڊ قريشي پنهنجي مضمون ۾ سنڌ جي ثقافت ۽ موسيقي جي اهميت تي ڪافي معلوماتي مواد مهيا ڪيو آهي، جيڪو سندس موسيقيءَ تي گهري مطالعي جو ثبوت آهي.

6ـ محترم ڊاڪٽر نبي بخش بلوچ بين الاقوامي شهرت رکندڙ ڏانشور ۽ محقق ميجيو ويجي ٿو. ”شاه عبداللطيف رحہ راڳ ۾ هڪ نئين تحريڪ جو باني“ مضمون ۾ موسيقي جي نوعيت جي باري ۾ تمام معلوماتي مواد پيش ڪرڻ ڪان علاوه شاه جي شاعري جي موسيقي سان گهري سٻنڌ جو ذڪر ڪندي شاه جي ايجاد ڪيل تنبوري جو حوالو ڏئي ثابت ڪيو اٿن تہ شاه راڳ ۾ نئين تحريڪ جو

باني آهي.

7ـ سيد منظور نقويءَ جو شاه جي موسيقي تي سُر وار پنجن قسطن ۾ لکيل مضمون کي گڏ ڪري هڪ مضمون جي صورت ۾ ترتيب ڏنو ويو آهي. نقوي صاحب بحث دوران هر راڳ جي گهرائي ۾ وڃي راڳ جي جوڙجڪ تي روشني وڌي آهي ۽ ثابت ڪيو آهي ته شاه خود ڪيترن ئي راڳن جو موجد آهي.

8ـ حاجي الله بخش عقيلي صاحب "شاه لطيف ۽ سنڌي موسيقي" تي مضمون ۾ سنڌ جي ثقافت مان نڪتل فطري موسيقيءَ کي سهڻي انداز ۾ اجاگر ڪيو آهي. انهيءَ کان علاوه هن ثابت ڪيو آهي ته انهن سازن جا تخليق ڪار به خود ڳوٺاڻا ئي آهن.

9ـ ڊاڪٽر عبدالجبار جوڻيجو پروفيسر ۽ چيئرمين سنڌي ڊپارٽمينٽ سنڌ يونيورسٽي پنهنجي خاموش طبيعت ۽ سخت محنت جي ڪري گهڻو مشهور آهن. سندن "سُرُ سارنگ جي موسيقي" تي مضمون آهي جنهن ۾ هندستاني ۽ مقامي راڳڻين تي بحث ڪيل آهي. هن ۾ شاه جي سُرُ سارنگ جو بنيادي هندستاني راڳن سان سڀنڌ ڏيکاريو ويو آهي. هن مضمون مان سندن محنت ۽ قابليت جو اندازو لڳائي سگهجي ٿو.

10ـ ڊاڪٽر محترم محمد علي قاضي جو لکيل "شاه عبداللطيف ۽ موسيقي جو فن" تي مختصر پر عام فهم مضمون ڪافي معلوماتي آهي. هن ۾ عام طور موسيقي ۽ خاص طور شاه جي موسيقي تي ڄاڻ مهيا ڪئي وئي آهي.

آءٌ شاه تي لکڻ وارن تمام قلم ڪارن جي بيحد ٿورائتي آهيان، جن جي قلمي ماهپارن سان هن ڪتابي سلسلي کي سينگاريو ويو آهي. هن ڪتاب ۾ ڏنل مضمون، ڪجھ اوائلي نئين زندگي، مهراڻ، ڪينجهر، سنڌ صدين کان، لطيف سالگره مخزن ۽ شاه جي شايع ٿيل سرن مان ورتا ويا آهن.

آءٌ خاص ڪري گورنر سنڌ محمود اي هارون، محترم لياقت علي جتوئي صاحب وزير خزانه ۽ محترم عبدالحميد آخوند سيڪريٽري

ثقافت ۽ سياحت کاتو ۽ حڪومت سنڌ جي نهايت شڪرگذار آهيان، جن جو لطيف چيئر سان مالي توڙي اخلاقي تعاون رهيو آهي. اڳتي لاءِ اهائي اميد ٿا رکون ته چيئر جي ترقي ۽ واڌاري لاءِ اسان جو ساٿ ڏيندا رهندا.

مون کي هڙا لفظ ئي ٿا ملن جن سان آءٌ پنهنجي محترم استاد ڊاڪٽر قاضي عبدالقادر پروفيسر فلاسافي ڊپارٽمينٽ جا احسان ميجي سگهان، جنهن هميشه وڏڪري مهل ڪمهل منهنجي رهنمائي ڪئي آهي. هن ڪتابي سلسلي شايع ڪرڻ ۾ سندن گهڻو ساٿ رهيو آهي. آءٌ نوازعلي شوق جي به مفيد مشورا ڏيڻ لاءِ شڪرگذار آهيان. آءٌ ڊاڪٽر در محمد پٺاڻ صاحب جي دل جي گهرائيَن سان ٿورائتي آهيان، جنهن تمام قيمتي مشورن سان گڏ اسان کي شاهه تي ڪارائتو اڻ چيپيل مواد پڻ مهيا ڪيو آهي. انهيءَ لاءِ سندن ۽ گل حيات انسٽيٽيوٽ جي شڪر گذار آهيان. انهيءَ کان علاوه نور محمد سولنگي جي محنت به قابلِ ذڪر آهي، جنهن مضمون هٿ ڪرڻ، پروف پڙهڻ ۽ ڇپائي جي سلسلي ۾ ڪافي جاکوڙ ڪئي آهي، انهي لاءِ هيءُ نوجوان ڪيرون لهڻي. اسان ڪيس دعائون ئي ڏئي سگهون ٿا.

لطيف چيئر جي طرفان هيءَ پهرئين نمائي ڪاوش آهي، جنهن ۾ جي پڙهندڙن کي ڪي اوڻايون نظر اچن ته مهرباني ڪري اداري کي آگاهه ڪندا، جيئن آئنده اهڙيون غلطيون دهرايون نه وڃن. اميد ته قدردان اسان جي هن ڪوشش کي تحسين جي نظر سان ڏسندا. آخر ۾ شاهه جي هن بيت سان ختم ٿا ڪريون.

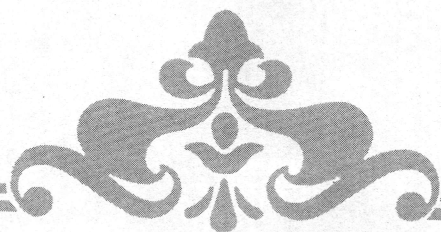
منهنجي مداين جي ڪل پريان پيئي،
ڪڏهن ڪوسا نه ٿيا، ڏوراپا ڏيئي.

ـــ شاهه

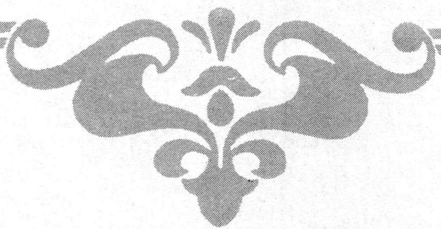
درشهوار سيد

ڊائريڪٽر
شاهه عبداللطيف چيئر
ڪراچي يونيورسٽي.

حصو پهريون



سنڌي موسيقي







سنڌي موسيقيءَ جي تاريخ

(سُرن جي لحاظ کان)

شيخ عزيز

سنڌي موسيقي فن جي لحاظ کان جيتري شاهوڪار آهي، ايتري ئي ان جي تاريخ، زمانن جي ڦيرين گهيرين جي دز ۾ دٻيل آهي. انهيءَ جو هڪ مکيه سبب هي ٿي سگهي ٿو ته سنڌي ثقافت ۾ فن بابت اسان وٽ پنهنجي ماضيءَ جون ڪي نوس قسم جون ثابتيون موجود ناهن. تحرير ته درڪنار، پر اسان وٽ هن فن سان وابسته ڪي ڏند ڪٿائون به موجود ناهن، جن کي اسان سينگاري سنواري، ڪنهن سَنَدَ جو پوش ڏيکائي رکون. جيڪي ڪجهه آهي، اهو اسان جي عوامي راڳن، ناچن ۽ مجلس ۾ يا شادين مرادين جي وقت ٿيندڙ رسمن رواجن ۽ مارڪن جي صورت ۾ آهي.

اسان جڏهن پنهنجي قديم آثارن ۽ دڙن جي آڏار تي

سنڌي تهذيب ۽ ثقافت کي قديم ترين چئون ٿا، ته پوءِ ائين ڪهڙي ريت ممڪن آهي ته اسان وٽ راڳ ۽ ناچ سڌريل ۽ سائنسي بنياد تي جوڙيل نه هجي. جڏهن اها طئي ٿيل حقيقت آهي ته جذبات جي اظهار جو اولين ۽ موثر ذريعو سنگيت ئي آهي. موئن جي دڙي مان نڪتل رقص ڪندڙ ڇوڪري ۽ بانسري اسان جي انهيءَ خيال جي واضح تائيد ڪن ٿا ته سنڌ جو خطو فن موسيقي ۾ به اڳرو رهيو آهي. انهيءَ دؤر ۾ به ڪي راڳ هئا، انهيءَ سُڪيئي زماني ۾ به ناچ جون ڪي خوبصورت بندشون هيون. بلاشبه انهيءَ وقت به اسان وٽ ڪي ساز هئا، اسان وٽ ڪونه ڪو موسيقيءَ جو نظام ۽ سرشتو هو. پوءِ اهي ڪيڏانهن هليا ويا؟ ڇا انهن مان ڪجھ رهيو به؟ جيڪڏهن جواب نهڪار ۾ آهي تہ ڇو؟ موسيقي ڪڏهن ختم ٿي ٿئي. اُن جي گونج سُرن کي جنم ڏيڻ لاءِ باقي رهي ٿي. پر جيڪڏهن جواب هائوڪار ۾ آهي ته پوءِ ڏسجي ته هينئر اسان وٽ انهيءَ جا ڪي نقش آهن؟ آيا اسان جي موجوده نظام ۾ انهن راڳن مان ڪنهن سُر جي مرڪ به آهي. جيڪڏهن آهي ته پوءِ اسان کي عظيم ۽ زنده قومن وانگيان اها کوجنا ڪرڻي پوندي ته اها ڪهڙي ممڪن صورت هئي جنهن ۾ ان وقت جا راڳ هئا. اهي ڪهڙا ساز هئا جن جون تارون وڄنديون وڄنديون هڪ جهنڪار سان بيهي رهيون.

اسان جو اهو سمورو عرصو، جيڪو قومي ۽ ثقافتي لاهين چاڙهين سان ڀرپور آهي، اهو سنگيت جي معاملي ۾ خاموش آهي. تحريري شاهدين ۽ آثارن جي غيرموجودگيءَ ۾ اسان کي انهيءَ سموري وقت جي موسيقيءَ جي اندازي ڪرڻ لاءِ، موجوده زماني جا سائنسي طريقا اختيار ڪرڻا پوندا، جيڪي اسان جي

مطالعي ۾ ايندڙ مختلف قياس آرائين جي بنياد تي ته هوندا، پر حقيقت جي ويجهو پڻ. ڇاڪاڻ ته موسيقي جي بابت محض ڪتابي علم جي بنياد تي ڪا به حتمي راءِ ڏيئي نٿي سگهجي، ۽ هي پڻ ته جيترو به ڏور اسان کي معلوم ٿي سگهي انهن قدمن جي قديم سنگيت جي شرستن جو جائزو ونون جيڪي اسان سان آڳاٽي دؤر ۾ لاڳاپيل ۾ هئا، يا هن، هن خطي تي حڪمراني ڪئي يا سندن ڳوڙهو سبنڌ رهيو. في الحال اسان پنهنجي سنگيت جي تاريخ کي ٽن حصن- لوڪ سنگيت، موسيقي جي نظام ۽ سازن جي ارتقا- جي بنياد تي پرکينداسين.

لوڪ سنگيت

لوڪ سنگيت، جنهن ۾ لوڪ گيت ۽ لوڪ ناچ اچي وڃن ٿا، انساني مزاج ۽ بيساخته قوت تخليق جو اولين ۽ مستند ذريعو آهي. هن ۾ احساس ۽ جذبن جو سڌيءَ طرح سادي سودي نموني ۾ اظهار هوندو آهي. هن جي هر نموني ۾ هر ٻڌندڙ ۽ ڏسندڙ کي پنهنجو عڪس نظر اچي ٿو. لوڪ سنگيت ڪنهن واحد ذهن جي پيداوار نه پر اجتماعي ڪيفيت جو آئينه دار آهي. اهوئي ڪارڻ آهي جو اِن سٽاءَ ۾ نون رنگن ۽ گلن لڳائڻ ۾ پوري قوم هڪ ئي طرح ذميدار آهي. اجتماعي ڪاوش هن جي زندگي آهي، اجتماعي فڪر هن جو روح آهي ۽ اجتماعي بلندي هن جي واڌ ۽ ويجهه جو سبب آهي. انهيءَ سببان لوڪ سنگيت ميسارڻ يا اُن ۾ ردوبدل جي ڪا به ڪوشش ايستائين بيفائدي ٿيندي، جيستائين ان کي گهٽي حد تائين قبوليو نه ويو آهي.

ڪنهن نتيجي تي رسڻ کان اڳ، اسان موئن جي دڙي جي زماني کي پنهنجي تحقيق جو موضوع بنايون ٿا. موئن جي دڙي

جي تهذيب کي دنيا جي محققن ۽ آثار قديمه جي ماهرن گهڻ ۾ گهڻ پنج هزار ورهيه آڳاٽو ٻڌايو آهي. انهيءَ جي معنيٰ هي ٿيندي ته موئن جي دڙي جي مذڪوره سيپتا جي جيئري هئڻ وقت، موسيقي ايتري حد تائين ترقي ڪري چڪي هئي، جو انهيءَ وقت جي سوسائٽيءَ ۾ فن جي صورت ۾ حيثيت تسليم ڪرائي چڪي هئي؛ ۽ ماڻهن جو ذوق لطيف انهيءَ معيار تي پهتل هو جو فنڪارن جا مجسما بنائي سجاوٽ يا يادگار طور رکندا هئا. جيڪڏهن رقص انهيءَ معيار جو آهي، ۽ Sense Aesthetic انهيءَ بلندي جو آهي ته پوءِ يقينا موسيقيءَ جي ڪنهن مڪمل ۽ معياري نظام هئڻ ۾ ڪو شڪ نه ٿيڻ گهرجي، ڇاڪاڻ ته رقص ۽ نغمه ٻيئي گڏ پيدا ٿيا آهن. جيئن Marion Bauver پنهنجي مقالي "موسيقيءَ جي تاريخ" ۾ لکي ٿو:

"ٻوليءَ جي پيدائش کان اڳ ماڻهو خوف، خوشي ۽ درد کي ظاهر ڪرڻ لاءِ جسماني حرڪتون ڪندو هو، جنهن سان گڏ ڪي تال- پريا آواز پڻ...... پهرين دم وارا ساز پيدا ٿيا، پوءِ ناچ ۽ پوءِ آواز."

[انسائيڪلو پيڊيا آف انٽرنيشنل ميوزڪ اينڊ ميوزيشنس، نيويارڪ، ص107]

اسان في الحال هن ڳالھ تي به اتفاق ڪريون ته پنج هزار سال اڳ اسان وٽ رقص جي هڪ صورت موجود هئي ۽ هڪ موسيقيءَ جو نظام پڻ هو، جنهن ۾ ڪن راڳن ۽ راڳڻين جو هئڻ لازمي اَمر آهي. پر في الوقت، اسان هيئن چونه سمجهون ته اسان وٽ انهيءَ کان به آڳاٽي موسيقي هئي. ڇاڪاڻ ته اڪيلي رقص ڪرڻ وارو دؤر ترقي يافته ليکجي ٿو ۽

اهو تڏهن جڏهن گڏ رقص ڪرڻ واري صورت پهچي چڪي آهي. ڊاڪٽر ڪرٽ سنجر جي لفظن ۾:

”رقص جا ابتدائي ٻہ نمونا آهن: هڪ گول دائري ۾ ۽ ٻيو ٻن آمهون سامهون قطارن ۾. هي ٻئي صورتون پٿر واري دؤر جي پيدائش آهن، يا ائين ئي چئجي تہ ابتدائي پٿر واري دؤر جي پيداوار آهن.“ [ورلڊ هسٽري آف ڊانس]

انهيءَ مان ظاهر ٿيو تہ گڏجي رقص واري انداز ۽ اڪيلي رقص ڪرڻ واري زماني ۾ ڪئين هزار سالن جي وٿي چئي سگهجي ٿي. پر اسان جيڪڏهن ان کي ايترو قديم ونئي نہ ويجون تہ بہ ان کي ان وقت جي ٻين تهذيبي معيارن سان پيٽي سگهون ٿا. اسان جي پرپاسي واري تهذيبي دؤرن ۾ چين، هندستان، مشرق قريب ۽ بعيد ۽ وچ ايشيا جون قومون اڏيون آهن، جن جي قدامت تي نظر ڪرڻ سان پتو پئي ٿو تہ هن ڪيئن هزار سال اهڙي بي اعتنائي ۾ گذاريا آهن جو سنڌو ماٿر ۾ اُپريل نون تهذيبي لاڙن کي تمام دير سان پنهنجو ڪيو اٿن. بعض هو فنون ۽ علوم ۾ اسان کان گهڻو ڪجهہ ونئي چڪا آهن.

تمدني مماثلت

سنڌو ماٿر جي تهذيب بلاشبہ اڳاٽي آهي، پر اها بہ تهذيبي اثرات جي ڏيڻ ۽ وٺڻ واري هڪ فطري ۽ ناقابل تبديل اصول کان آجي نٿي ٿي سگهي. انهيءَ عالم ۾ سڀ کان قابل قبول حقيقت هي ميجي وڃي ٿي تہ اسان جي سيپتا کهڙين پر وارين تهذين سان لاڳاپي ۾ رهي لامحالہ اسان انهن ئي تهذين سان لهہ وچڙ ۾ آيا هونداسين. هن سلسلي ۾ قومي مزاج جو تعين

ڪرڻ سبب ڪان ضروري ڳالھ آهي.

هن ضمن ۾، موسيقيءَ جو محقق سي. ايچ. پئري انسان جي ابتدائي موسيقيءَ کي قومي مزاج متعين ڪرڻ جو وسيلو ۽ تمام مسند ذريعو ميجي ٿو. هن ابتدائي موسيقيءَ کي لوڪ سنگيت بدران، "فطري موسيقي" ڪري لکيو آهي. انهيءَ مان هن جي مراد، تصنع کان بچڻ آهي. هن پنهنجي ڪتاب Evolution of the art of Music ۾ قومي مزاج متعين ڪرڻ لاءِ هي اصول مقرر ڪيا آهن:

"ڏيک ويک رکندڙ قوم جي موسيقي تال سان ڀرپور ۽ خوش اثر آهي؛ سنجيده ۽ رچيل ماڻهن جي غمزده، تنها پسند ۽ شاعرانه طبيعت رکندڙ ماڻهن جي همدردي جي جذبي سان ڀرپور حقيقت پسند ماڻهن جي سادي سڌي ۽ اجمالي؛ وحشي ماڻهن جي جهنگلي ۽ ڏيڇاريندڙ؛ زنده دل ماڻهن جي هلڪي ۽ خوشيءَ جي جذبن سان ڀرپور، ۽ باادب ۽ سڌريل ماڻهن جي موسيقي فضيلت ڀري، پروقار ۽ مهذب."

لوڪ سنگيت جي انهن اصولن جي بنياد تي ورهاست ڪي موسيقيءَ جو هڪ ٻيو محقق ايچ. اسٽرينگويز قبولي ٿو. هو هڪ نئين فقري Emotional orijn ٻڌائيندي، انهيءَ کي درجه بندي جو پايو قرار ڏئي ٿو. هو انهيءَ ڪري اختلاف ٿو ڪري ته ڪنهن موسيقيءَ کي هڪ درجي ۾ ورهائڻ ممڪن ناهي. اسٽرينگويز جيتوڻيڪ مڪمل طور قرار اختيار نه ڪيو آهي، تڏهن به هن جي راءِ کي اڏو رکندي ۽ پئري جي اصولن جي روشني ۾ "جيئي سگهجي ٿو ته "سنڌ جي موسيقي هڪ ئي وقت وقار، همدردي ۽ تال سان ڀرپور هئي ۽ اها راءِ هن ڪري به درست جيئي سگهجي ٿي ته سنڌ جا قديم باشندا سڌريل به هئا ته

سنجيده ۽ محنت ڪش ۽ هئا ۽ ڏيک ويک رکندڙ پڻ.“

انهن سمورين وصفن جي مجموعي هئڻ ڪري، ان مڃڻ کان انڪار ڪرڻ مشڪل آهي ته سنڌو ماٿر جو هڪ ئي وقت انفرادي طور خوبيون رکندڙ سنگيتن سان ڳوڙهو سنبنڌ رهيو. ۽ گهڻو باريڪ بينيءَ سان اپياس ڪبو ته اسان کي پنهنجي سنگيت جي جهلڪ چين، هندستان وچ ايشيا، مشرق بعد ۽ مشرق وسطيٰ جي نظامن ۾ ڏسڻ ۾ ايندي. تمدني ۽ تهذيبي اختلاط ۽ اثرات جي انتقال واري عالمي اصول کي تسليم ڪندي، اسان کي اهو ڏسڻو پوندو ته ڪنهن، ڪنهن کان ورتو؟ آيا اسان هنن کان گهڻو ورتو آهي يا هنن اسان کي ڪجھ ڏنو آهي؟

سنڌوءَ تي اثرات

هن ضمن ۾ اسان کي مختصرا هي ڏسڻو آهي ته سنڌو تهذيب تي ڪهڙا دؤر گذريا، جن هن علائقي جي زندگيءَ تي تمام ڳوڙهو اثر وڌو. پروفيسر احمد حسن داني (آثار قديم جي شعبہ جو سربراه، پشاور) سنڌو ماٿريءَ کي ”قديم مشرق“ جي نالي سان سڏي ٿو. هن جي چوڻ موجب:

”ڪنجهي واري دؤر جي قديم ترين سپيتا موئن جو دڙو آهي، جيڪا پنج هزار سال اڳ سنڌوءَ جي ڪناري تي ڦهليل هئي، جنهن جو زميني توڙي سامونڊي رستي ميسيپوٽيما سان گهرو ناتو هو. بلوچستان جي رستي هنن علائقن درميان، ماڻهن جي اچ وڃ ۽ قافلن سان واپار تمدني اثرات کي آڻڻ جو ذريعو هئا. فنون لطيفه ۽ هنرن ۾ هڪجهڙائي سڄي واديءَ کي لڙهيءَ ۾ پوئي رکيو هو. هن جي زندگي، نهايت ئي منظم ۽ ديني اعتقاد واري ۽ اشڪالي زبان، وڏيڪ علم سکڻ جي جستجو جي نشاني آهي.“

”جيتريقدر هنن ماڻهن جي مزاج جو تعلق آهي، اهي ڏاڍو محنتي هئا ۽ هر وقت نوان ذريعا تلاش ڪندا رهندا هئا. انهيءَ حد تائين جو هو پنهنجي وادي مان نڪري، تهذيب و تمدن جو جهنڊو ڪٺي گجرات (ڀارت) پهتا، جتان لوٿل ۽ رنگپور ۽ ٻين حصن مان ڪوٽيل نشان هٿ آيا آهن. هو اڃا به اڳتي وڌيا ۽ امبالا وٽ روپور ۽ دهليءَ وٽ عالمگيرپور وٽ پڪڙجي ويا. اُيرندي طرف وري سنڌوءَ جي باشندن تاريخ ۾ پهريون ڀيرو دنيا جي وڏيڪ اونداهن علائقن کي سڌريل تمدن سان روشناس ڪرايو.“

آريائي تمدن ان کان پوءِ جو آهي، جنهن جو عرصو چئن هزار سالن جو لڳ ڀڳ آهي. ائين ڪٺي چئجي ته آرين خانه بدوشيءَ جي زندگي، سنڌو ماٿريءَ جي ميدانن واري تمدن ۾ شامل ڪئي. آريائي اثر اڃا به پنجاب جي موسيقيءَ ۽ لوڪ ناچن مان ظاهر آهي.

سنڌ مان ٽيڻ کان پوءِ آريا، گنگانديءَ جي ميدانن طرف راهي ٿيا ۽ گنگا جي سڄيءَ ماٿري ۾ هڪ نئين قسم جي تمدن جنم ورتو. ان جي پيٽ ۾ سپت سنڌو (ستن ندين جو ديس، جيڪو نالو سنڌو ماٿر لاءِ آرين استعمال ڪيو) جو تمدن ساڳيو پراڻو رهيو. هتان تاريخ جو هڪ نئون موڙ شروع ٿئي ٿو ۽ سنڌو ماٿريءَ ۾ ڇهين صدي قبل مسيح کان اڇيمينائي گهراڻي جي حڪومت هلي.

هن عرصي تائين سنڌو ماٿري پنهنجي قديم تمدني خزاني کي محفوظ رکيو آئي؛ پر ڇهين صدي قبل مسيح کان تاريخ سنڌو ماٿريءَ جي تهذيب کي نئون باب ڏنو.

اهو تاريخي دَور، سنڌو تهذيب جو ميسيپوٽيما تهذيب سان،

ايران جي رستي روشناس ٿيڻ آهي. اتر سامي انداز جو انداز تحرير، سڪا ۽ ماڻ اسان کي مليا. اچيمينائي تمدن ايترو اثر وڌو جو ڪوتليا حڪومت پنهنجي سموري انتظام جو بنياد اچيمينائي طريقي تي رکيو. فنون لطيفه ۾ به اچيمينائي تهذيب، پٿرن تي اُڪر جو فن ڏنو، جنهن جي آڌار تي بعد جي دؤرن ۾ بهترين نمونا پيدا ٿيا. تاريخ مان هي به معلوم ٿئي ٿو ته سڪندر (323 قبل مسيح) جي حملي وقت، اچيمينائي، ايرانين سان ڪلهو ڪلهي ۾ ملائي وڙهيا آهن.

سڪندر جي حملي کان پوءِ اسان کي هڪ حيرت انگيز ڳالهه هي ملي ٿي ته سنڌو ماٿر جا ماڻهو باقاعده هندستان جي هيٺين حصن ڏانهن وڌيا آهن ۽ تاريخ جي عظيم مملڪت قائم ٿي، جنهن جون حدون هڪ طرف هماليه سان مليون ٿي، ٻئي طرف دکن تائين پهتل هيون. هي آثار اسان کي موريا گهراڻي جي حڪمران اشوڪ جي لکرايل ڪتبن مان ملن ٿا. ميسور ۾ هڪ اهڙو ڪتبو مليو آهي، جيڪو کروشتي انداز ۾ لکيل آهي، حالانڪ اشوڪ هندستان ۾ برهمي طريقو رائج ڪيو هو.

يوناني اثر باقاعده ٽين صدي قبل مسيح جي آخر ڌاري شروع ٿيو آهي، جڏهن ٻئڪٽرين يونانين ايران جي اثر کان آجو ٿي، سنڌو ماٿر ڏانهن لڏ- پلاڻ شروع ڪئي. هنن به مڪاني فن تي اثر وڌو ۽ هتان گهڻو ڪجهه حاصل ڪيو. ايستائين جو لکڻ ۾ به هنن کروشتي خط استعمال ڪيو. هنن کان پوءِ سائٿين ۽ پارٿين هتي کپ کوڙيا. هنن مغربي ۽ وچ ايشيا جي دنيا سان نوان ناتا قائم ڪيا ۽ هڪ نئين تمدني زندگي اُڀري. هن مان سائٿين سنڌ کي مرڪز بنائيندي هڪ طرف جمنا اورانگهي ويا ته ٻئي طرف گجرات ڏانهن وڃي رسيا. هي اهڙي مضبوط

حڪومت قائم ٿي جيڪا پنجين صدي عيسوي تائين قائم رهي. انهن ست سؤ سالن جي عرصي ۾ سنڌو ماٿر ۾ تمدني اختلاط ۽ ارتقا جو سلسلو جاري رهيو. هڪ نئون نسل "ڪشن" چين جي سرحدي علائقي مان اُڀريو ۽ پشاور کي گادي بڻائيندي مملڪت قائم ڪئي. هن جي نظام جو سمورو بنياد اچيمينائي هو. هڪ بادشاهه ڪنشڪ ته پنهنجي مملڪت جون سرحدون اوڀر پاڪستان تائين هڪ طرف، اتر ۾ سمرقند، بخارا ۽ تاشقند ۽ اولهه ۾ ڪئسپين سمنڊ تائين وڌائي ڇڏيون. انهيءَ زماني ۾ چين ۽ يارت کان وٺي مغربي دنيا تائين ۽ هن پاسي سنڌونديءَ جي ڇوڙ تائين باقاعده واپار هلندو هو. هن ئي زماني ۾ ٻڌ ڌرم وچ ايشيا ڏي پکڙيو ۽ سنڪيانگ کان ٿيندو چين ڏي ويو.

فنون لطيفه به هن زماني ۾ تمام گهڻي ترقي ڪئي. ٽين صديءَ ۾ هي بادشاهت ختم ٿي ۽ مقامي ماڻهن ۾ ملي ويا.

ساڳي ئي عرصي دوران ساساني اثر به حاوي رهيو. هن عرصي ۾ بلوچستان ۽ سنڌ کي تمام گهڻو فائدو رسيو ۽ هنن فنون ۽ علوم جون نيون روايتون آنديون. ساسانين کان سفيد 'هنن' اقتدار کسيو، جن آخرڪار گنگا جي ميدان واري گپتا اثر کي ختم ڪري ڇڏيو. سنڌ ۾ برهمڻن جي راج کان اڳ گمان غالب آهي ته ٻڌ گهراڻو حڪمران هو، جنهن جو اثر مسلمانن جي اچڻ ڪري ختم ٿيو.

چار طبقا

مشرقي دنيا ۾، جتان اسان وڏيڪ اثر قبولي سگهون ٿا، ان ۾ عالمي ماهرن موسيقيءَ جا چار وڏا اسڪول يا طبقا ورهايا ويا آهن. هڪ چين ۽ جاپان؛ ٻيو برما، هندستان، سنڌ، ٿائلنڊ، ملائيشيا؛ ٽيون ايران، ترڪي، وچ ايشيا ۽ عرب؛ ۽ چوٿون يورپ

سمنڊ ۾ هيٺ افريقي ملڪ. چين، جتي جتي ٻه هن جو هٿ پهچي سگهيو آهي، اثرانداز ٿيو آهي. محسوس ائين ٿو ٿئي ته هن جي اصولن کي گهٽي قدر قبوليو ويو آهي. چيني موسيقي، باقاعده سائنس جي بنياد تي فن جي صورت ۾ چوويهه سؤ سال قبل مسيح ڏسڻ ۾ اچي ٿي، جڏهن هن وٽ ڇهن سرن وارو نظام هو. راڳ ته انهن کي چئي نٿو سگهجي البته راڳن جي ابتدائي صورت هئي.

هن ۾ ٻه سر مقرر ۾ ٻه وچ جا بدلجندڙ هئا، جن تي ڪنهن ٻه ڏن جي صورت معلوم ڪري سگهبي هئي. قدري پوءِ پنجن سرن وارا راڳ ملن ٿا، جن جو تعداد ڇهن کان وڌيڪ نه آهي. هي پنج ئي سر ڪومل پيدايا ويا، جيڪي هن وقت جي سنگيت ۾ 'سا- گ- م- ڌ- ني' سان ملن ٿا. رکب ۾ پنچم جا وڌيڪ سر اٺاويهه سؤ سال بعد ٻارهين صدي عيسويءَ ۾ آيا. حقيقت ۾ چيني موسيقيءَ جو نظام باقاعده ڪنفيوشس (551- 478 قبل مسيح) شروع ڪيو ۽ ٻارهين صدي تائين پنجن سرن تائين رهيو. اڍائي سؤ سال قبل مسيح ۾ چيني موسيقيءَ تي انحطاط آيو ۽ شهنشاهه 'شي' سمجهيو ته موسيقي روزمره جي ڪمن تي برو اثر وجهي ٿي، انهيءَ ڪري موسيقيءَ جا سمورا ڪتاب ۽ ساز ساڙائي ڇڏيائين. تيهن سالن کان پوءِ موسيقي وري اڳئين کان ٻه وڌيڪ زوردار نموني اڀري. انهن ئي ڏينهين موسيقيءَ جا قانون ٺاهيا ويا ۽ سرن جا تان Notation ٺاهيا ويا.

محسوس ائين ٿو ٿئي ته چيني موسيقي هڪ ئي وقت هندي ۽ سنڌي موسيقيءَ تي اثر وڌو، ڇاڪاڻ جو فني اعتبار کان اسان وٽ قديم ترين سرن ۾ 'مڌم' زوردار ملي ٿو، ۽ چيني موسيقيءَ مڌم سر جي اهميت کي ”عوام“ سان تشبيهه ڏني آهي.

پيروي، جيڪا سمورن ڪومل سرن تي مشتمل آهي، جي جوڙجڪ متعلق خود اها راءِ آهي ته پهرين آڊو (پنج سري) هئي ۽ پوءِ ٻه سر منجهس بعد ۾ مليا آهن. هن جو اثر مالڪوس مان ظاهر آهي، جيڪو شروع ۾ ست سرو هو ۽ بعد ۾ ٻه سر ورج ڪري پنجن سرن وارو ڪيو ويو ۽ ايحان بنگال ۽ هيٺ دکن تائين ساحلي علائقن ۾، جتي اختراع گهٽ ٿيو آهي، اجا ست سرو ڳائجي ٿو.

سنڌي موسيقيءَ ۾ مدم سر تي زور ڃّي حقيقت هن مان پڌري آهي، ته ان جي قريب قريب سمورن موسيقيءَ جي اندازن ۾ مدم واضح ۽ زور وارو آهي، سواءِ انهن راڳڻين جي، جي ماضي قريب ۾ اسان جي نظام ۾ آيون. هن مان هي به ظاهر ٿئي ٿو ته سنڌي موسيقي چيني انداز کي گهٽي قدر نباهيو، تنهنڪري انهيءَ مان اسان پنهنجي موسيقيءَ جي قدامت کي گهٽ ۾ گهٽ چويهه سؤ سال قبل مسيح وٺي وڃي سگهون ٿا.

چيني موسيقيءَ جو هڪ ڳوڙهو اثر، سرن جي بيهڪ ۽ انهن جو سياءُ(جي سلسلي ۾ ٿيو. اهو هيءُ ته چيني اندازن ۾ سر مٿان کان هيٺ اچن ٿا يا مٿي رهن ٿا. هي ساڳيو اثر، چين جي ٻي پاڙيسري ملڪ جپان پڻ واضح طور تي قبوليو. ساڳي ڪڙيءَ ۾ عربيءَ موسيقي به پوتل آهي، پر ستين صدي عيسويءَ تائين عربي موسيقيءَ ۾ هن قسم جو اثر نٿو ملي. ان وقت تائين هو لڏبين انداز (يونان)، عبراني ۽ نينوا ۽ ايران جي اثر هيٺ رهي آهي. ستين صدي عيسوي ڌاري، اُترانگ وارو چيني موسيقيءَ جو اثر نمايان نظر اچي ٿو. هن صورت ۾ اهو اندازو ڪرڻ مشڪل ناهي ته عربي موسيقي اسان جي ذريعي اهو چيني اثر قبوليو آهي.

چين کان پوءِ اسان جي موسيقيءَ تي ٻيو ڳوڙهو اثر روس جي قبائلي ۽ پهاڙي علائقن جو پيل نظر اچي ٿو. روس جي قديم راڳڻين ۽ سُر واري سٽاءُ کي ڏسي انهيءَ خيال جي تائيد ٿئي ٿي. روسي موسيقيءَ جي ماهر سوليو مسڪي جي مقالي مطبوعه "انسائيڪلو پيڊيا آف انٽرنيشنل ميوزڪ ائنڊ ميوزيشنس" جو لب لباب هي آهي:

"روسي راڳڻين جي سرن ۾ اترانگ آهي مڌم کان ٽيپ جي مڌم تائين سپتڪ آهي. سموريون راڳڻيون مٿين سرن کان هيٺ لهن ٿيون...... جيئن پراڻيون راڳڻيون تيئن سر گهٽ. ابتدائي سَرن ۾ چئن سُرن کان وڏيڪ ڏنون ٿٿيون ملن. مٿيون سر ٽيپ آهي ۽ هيٺيون سر کرج آهي، پر پنج سُري راڳڻين ۾ مٿيون کرج آهي ۽ هيٺيون ٽيپ. ۽ گهٽائڻا نغما سا- پ- م- سا تي ئي ٻڌل آهن."

سوليومسڪي جي انهيءَ راءِ مان، اسان جي حمايت ۾ هڪ ڳالهه ظاهر ٿئي ٿي ته سنڌي موسيقيءَ ۾ مٿين سُرن کان هيٺ لهڻ واري خوبي اڃان موجود آهي ۽ ساڳيءَ ريت مڌم تي زور پنهنجي جاءِ تي موجود آهي.

سنڌي موسيقيءَ مان هڪجهڙائيءَ وارو اثر يوناني موسيقيءَ مان به ظاهر آهي، پر اهو گهڻو پوءِ جو پيانئجي ٿو. يوناني باشندن، مٿان کان هيٺ لهڻ وارو سرشتو رکيو، جيڪو ابتدائي زماني کان جاري هو. ٻي صدي عيسويءَ ۾ کرج کان ٽيپ ڏانهن وڌڻ شروع ٿيو.

آسڪر ٿامپس، انسائيڪلو پيڊيا ميوزڪ ۾ صفحي 510 تي ٻڌائي ٿو:

"...... موسيقي، خصوصي طور ميلينيڪ ۽ مشرقي ٻنهي

جي بنياد ۾ يڪسانيت آهي. لهذا اها ڪا حيرت جي ڳالهہ ناهي تہ يوناني لوڪ گيتن ۾ ايشيائي سنگيت ۾ محويت سُرن ادائگيءَ ۾ هڪجهڙائي هجي."

آسڪر جي اها راءِ مڃجي تہ پوءِ سنڌي موسيقي، قدامت ۾ فني معيار ۾ اوچي هئڻ واري حقيقت تسليم ڪرڻي پوندي؛ چاڪاڻ تہ يوناني موسيقيءَ ۾ چئن سُرن وارو سرشتو ڇهين صدي عيسويءَ ۾ نظر اچي ٿو، جڏهن تہ اسان وٽ پنجن سُرن جا اهڃاڻ ڇويهہ سؤ سال قبل مسيح آهن.

هتي سرن جي اعتبار کان ٻہ ٽي نڪتا واضح ٿين ٿا: هڪ هيءُ تہ سنڌ تهذيب، لاڳيتن اهڙن اثرن ۾ گهيريل رهي آهي، جيڪي لاڳيتا بہ رهيا آهن تہ موافق بہ. سنڌي ثقافت جي جذب ڪرڻ واري خوبي (Assimilating power) هر نئين اثر کي قبوليو آهي. مٿين سٽن مان پڌرو آهي تہ ڇويهہ سؤ سال قبل مسيح، چيني موسيقيءَ جو نظام هڪ مڪمل صورت ۾ سائنسي بنياد تي رهيو آهي. چيني موسيقي برما، تبيت، ٿائيلنڊ، فلپائين، ملايا ۽ هندستان جي ڏکڻ الهندي ساحلي ٽڪرن کي پنهنجي اثر ۾ رکيو آهي انهيءَ عرصي تائين اسان کي هندي موسيقيءَ ۾ بہ اهي خوبيون نہ ٿيون لڀن، جيڪي چيني موسيقيءَ ۾ آهن قديم چيني نظام وٽ جڏهن عدالتي فيصلا بہ موسيقيءَ جي سائنس تي ٻڌل اصولن مطابق ڪيا ويندا هئا ۽ وٽن پنجن سُرن جو نظام رائج هو، تڏهن هندي موسيقيءَ وٽ چار سر (Tetrachord) نظام جو نشان بہ نٿو ملي. انهيءَ حالت ۾ ائين گمان ڪرڻ قرين قياس آهي تہ هندي موسيقيءَ جو نظام، چيني نظام کان ڳوڙهي طرح متاثر ٿيو آهي. هن خيال ڪرڻ ۾ اسان جو چين جي پنجن سُرن وارن قديم راڳن ڏانهن ڏيان

ڪچيو ويجي. چين جي بيشتر راڳن جو بنياد پنجن سُرن تي آهي جيڪو هندي موسيقيءَ جي ”سا- گ- م- د- ني“ (ڪومل) جي برابر آهي.

هي نظام ٻارهين صدي قبل مسيح تائين رائج رهيو، جڏهن منجهس ٻن سرن ي ۽ پ جو اضافو ڪيو ويو، هندي موسيقيءَ جي عمر ٽن هزار ورهين کان وڌيڪ آهي ۽ ان جي ابتدا ٻ سا- گ- م- د- ني (ڪومل) سان ٿي.

موسيقيءَ جو هڪ ٻيو اثر ميندڙ ۽ زمزمي ۾ آهي، آرٿر رچرڊ مور جو چوڻ آهي تہ اها فقط قديمي چيني موسيقيءَ ۾ آهي. جتان ٻين حصن ۾ ويئي (ص 1322) زمزمي ۽ منڊ تي غور ڪرڻ وقت اسان جي آڏو تبيت جي موسيقي آڏو اچي ٿي، جيڪا آريائي اثراتَ ٻ پاڻ سان گڏ رکي ٿي. تبيت جي موسيقي زمزمي جو چڱو نمونو آهي، پر ان تي وري ايراني اثر ٻ اوتروئي حاوي آهي، جيڪو ڪافي دير کان پوءِ واري دؤر جو اثر آهي.

يونانُي نظام، جنهن متعلق چيو ويجي ٿو تہ ان جي سنڌي نظام تي گهڻو اثر پيو، ان ۾ پنج سرو لڊيان نظام، فيٺا غورث (Pathagŏrus) (585 ق م- 479 ق م) کان پوءِ رائج ٿيو. عبراني موسيقي ٻ انهيءَ دؤر ۾ ڪنهن نظام جي شڪل اختيار ڪئي.

مصري موسيقي مسيحيت شروع ٿيڻ تائين محض مذهبي گڏجاڻين تائين ڪم ايندي هئي، ۽ پوءِ فتوحات توڙي انتقال آبادي ذريعي ان جو اثر وڌيو. چاڪاڻ تہ يوناني نظام سان هن جو گهڻو واسطو رهيو، انهيءَ ڪري مصر گهڻو تڻو اتي ڏنو ۽ ورتو.

هن مختصر جائزي مان ظاهر ٿيو ته مسيحيت تائين مختلف موسيقيءَ جي نظامن ۾ پنج سري سرشتي ڪان ڪو اڳتي نه وڌيو، سواءِ هڪ چينين جي.

ثقافتي اصولن ۽ تهذيبي اقدار جو جيتري قدر تعلق آهي، سنڌي موسيقيءَ جي ويجهه کي هندي موسيقيءَ کان جدا نٿو ڪري سگهجي.

پاڻ جغرافيائي بندش ۽ تهذيبي آثار هن ڳالهه جي دلالت ڪن ٿا ته هر نئين ايندڙ ثقافتي ۽ تهذيبي اثر کي سنڌ پهرين قبول ڪيو ۽ بعد ۾ ٻين هندي علائقن کي ڏنو. عبرانٽي، سميري، يوناني، مصري، عرب يا منگول، هر دؤر مشرق ۾ پهرين سنڌ کي متاثر ڪيو ۽ بعد ۾ ٻين هنڌ اثر وڌو.

لامحاله ائين چوڻو پوي ٿو ته سنڌي موسيقي اثرات کان ضرور متاثر ٿي هوندي، پر متاثر به تڏهن ٿي هوندي جڏهن اڳ ۾ ڪو نظام موجود هجي. اهو ڪيئن ٿي سگهي ٿو ته سنڌ جي وادي ٻين فن ۽ زندگيءَ جي طور طريقن ۾ ٻين کي ڪجهه ڏئي، پاڻ وٽ ڪجهه نه هجي.

هاڻي، جڏهن چويه سؤ سال اڳ چين ۾ پنج سرو نظام مروج هو، تبيٽ ان جو قريبي لاڳاپيدار آهي، هندستان ان جو اثر قبوليو، روسي موسيقي ڇئن سرن جي مرحلي ۾ هئي، تڏهن اسان وٽ زندگيءَ جون اهي سموريون نعمتون حاصل هيون جيڪي ڪنهن سڌريل نظام حيات ۾ هئڻ گهرجن. تهذيبي ارتقاءَ جي اصولن موجب، سنڌو تهذيب جو اهو دؤر، جنهن کي ٽي هزار سال قبل مسيح ڪري سڏجي، اهو نج سنڌي طريق حيات جو نمونو هو. سميري اثرات اچڻ کان پوءِ تضاد پيدا ٿيو آهي. سميري آثار سنڌو ماٿر ۾ اهڙائي لڌا ويا آهن جهڙا عراق

۾. انهيءَ حالت ۾ هي ميڻ جي قريب آهي تہ سنڌ ۾ ان وقت گهٽ ۾ گهٽ هڪ معياري قسم جو نظام موسيقي ضرور هو.

مدد ورتل ڪتاب:

1ـ انسائيڪلو پيڊيا آف انٽرنيشنل ميوزڪ ائنڊ ميوزيشن

2ـ هسٽري آف ڊانسز

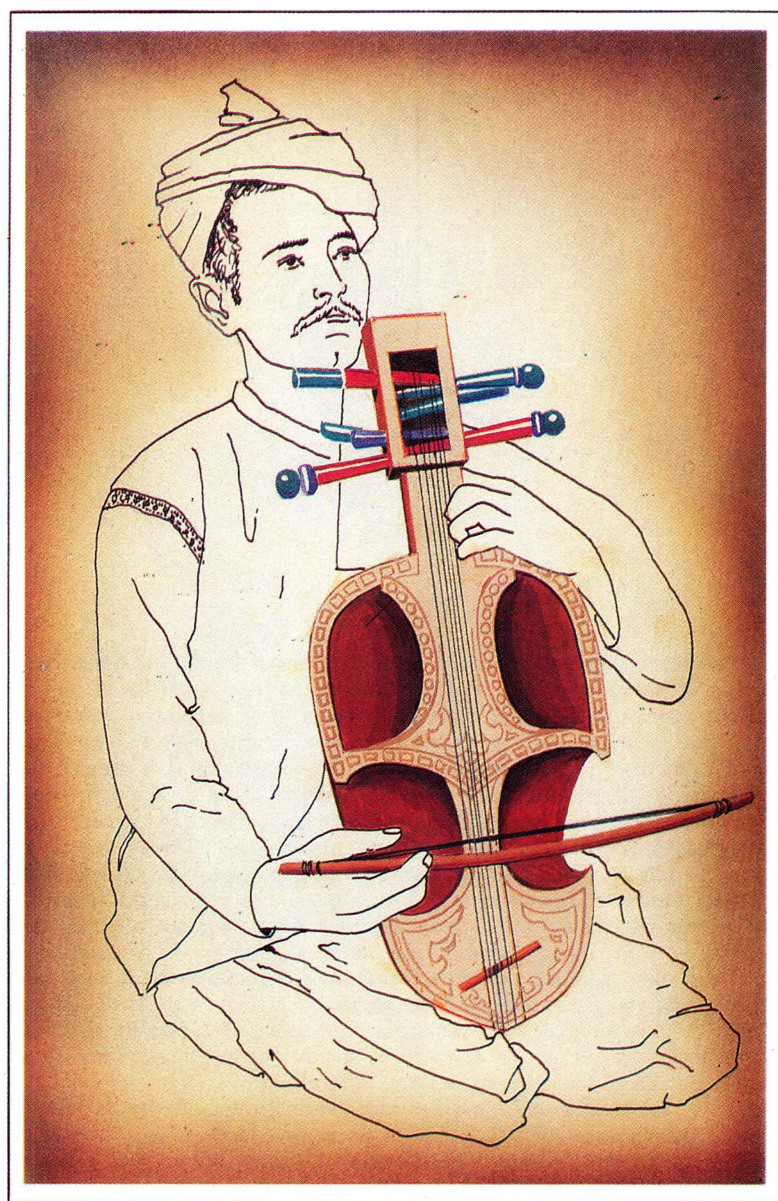
3ـ آڪسفورڊ هسٽري آف ميوزڪ

4ـ ميوزڪ آف دي ويسٽ اينشنٽ نيشن

5ـ اِووليوشن آف دي آرٽ آف ميوزڪ

6ـ پاڪستان ـ از پروفيسر احمد حسن داني





سنڌي موسيقي
صدين جي آئيني ۾

الياس عشقي

ڪنهن به فن جي شروعات بابت يقين سان ڪجهه چوڻ ڏکيو هوندو آهي، خاص ڪري اهڙيءَ حالت ۾ جڏهن اسان وٽ ڪو اعتبار جوڳو تاريخي ثبوت يا لکيل مواد موجود نه هجي. پر جڏهن ڪو شخص ڪنهن اهڙيءَ رٿ تي ڪم شروع ڪري ٿو تڏهن ڪيس مواد ۽ ثبوت جي گهٽتائيءَ سبب اندازي کان ڪم وٺڻو پوندو. چاڪاڻ ته ڪيس موجوده شين کي ڏسي ۽ انهن جي دائري ۾ ڳالهه ڪرڻي ٿي پوي. اڳي به جن ماڻهن اهڙيءَ رٿ تي ڪم ڪيو آهي، تن به اهڙيءَ ريت نتيجا ڪڍيا آهن. اسان جي آڏو به ساڳيو طريقو آهي، انهيءَ ڪري جيڪڏهن سنڌي موسيقيءَ جي هن مختصر جائزي ۾ سائنٽيفڪ اصولن جي نقطهٔ نظر کان اسانجن پڙهندڙن کي ڪا ڪمزوري يا

اسانِ جي اندازي مطابق حقيقت جو عنصر گهڻ نظر اچي ته پوءِ ان حالت ۾ اسان کي معاف ڪيو وڃي، ڇالاءِ ته اسان کي موجوده مواد جي دائري ۾ رهي ڪري ڳالهه کي اڳتي وڌائڻو آهي. اهڙيءَ صورت ۾ انهيءَ کان سواءِ ڪو ٻيو رستو مور نه آهي.

تاريخ ۽ روايت جو جهوني ۾ جهونو مواد، جيڪو اسان کي ورثي طور مليو آهي ۽ جيڪو موجوده سلسلي ۾ ڪارائتو ٿي سگهي ٿو، ان ۾ ٻه ساز آهن ۽ هڪ نچڻي ديوي آهي. پر انهيءَ مختصر مواد مان ٻه اسان کي تمام دلچسپ ۽ مفيد معلومات ملي ٿي.

موسيقيءَ جا جهوني ۾ جهونا آثار:

اسان وٽ ڪيترائي اهڙا سبب آهن، جن جي ڪري اسين هن نتيجي تي پهچي سگهون ٿا ته سنڌو ماٿريءَ ۾ تاريخ کان تمام گهڻو اڳ واري دور ۾ ٽن سُرن واري موسيقيءَ جو رواج هو.

صدين کان پوءِ اڄ اسان کي جيڪو گهڻ مواد ملي سگهيو آهي، ان ۾ پڪي مٽيءَ جون ننڍيل کينهوڙي وانگر گول ۽ اندران خالي شيون ملن ٿيون، جن کي عام ماڻهو ٻارن جا رانديڪا سمجهي نظر انداز ڪري سگهن ٿا، پر انهن ننڍڙن کينهوڙن جي وڏي اهميت آهي، ڇالاءِ ته اهي ئي سنڌو ماٿريءَ جا جهوني ۾ جهونا ساز آهن، جن کي ”بوڙيندو“ چيو وڃي ٿو.

بوڙيندي ۾ مٿان هڪ ۽ پاسي ۾ ٻه يا ٽي سوراخ هوندا آهن. وڄائيندڙ مٿئين سوراخ ۾ بانسريءَ وانگر وات سان ڦوڪ ڏيندو، ۽ پاسي وارن سوراخن تي آڱريون رکي سُر ڪڍندو. اهو

ساز اُتر سنڌ ۾ موهن جي دڙي واري زماني جي بيل گاڏيءَ وانگر سدائين موجود رهيو آهي، ۽ ڳوٺن ۾ اڄ بہ ان جو رواج آهي. وقت جي گذرڻ ڪري بوڙينڊي ۾ بہ ڦير گهير آئي آهي ۽ ڪن بوڙينڊن ۾ ٽن جي بدران چار سوراخ رکيا ويا آهن. انهيءَ ساز تي اڄ بہ ڌنون وڄايون پيون وڃن. مير محمد نڙ نواز سنڌ ۾ سڀ کان سٺو بوڙينڊو وڄائيندڙ آهي، پر هن جي وڄت ۾ اڄوڪي دؤر جي نفاست موجود آهي. انهيءَ ڪري انهيءَ ساز مان اندازو نٿو ڪري سگهجي تہ تاريخ کان اڳ واري دؤر ۾ موسيقيءَ جو ڪهڙو انداز هو.

اهو خيال تہ سنڌو ماٿريءَ ۾ تاريخ کان اڳ واري دؤر ۾ پهرين ٽن سرن جي موسيقي هوندي هئي ۽ صدين گذرڻ کان پوءِ پنجن سُرن تائين محدود ٿي ويئي هئي اِهو ربڳو بوڙينڊي جي بناوت کي ڏسي پيدا ٿيو آهي. ٽن سوراخن واري ساز مان ٿي، ۽ چئن سوراخن واري ساز مان چار يا وڌ ۾ وڌ پنج سُر ڪڍي سگهجن ٿا. انومان آهي تہ محمد بن قاسم جي حملي کان اڳ پنجن سُرن واري موسيقيءَ جو دؤر ختم ٿي چڪو هوندو. ٽن ۽ پنجن سُرن واري موسيقيءَ واري اسان جي خيال کي هڪڙي ٻئي ساز جي موجودگيءَ مان هٿي ملي ٿي، جنهن کي "نڙ" چيو ويندو آهي. هيءُ ساز "نڙبيت" جي ڪچهريءَ ۾ بيتن ڳائڻ وقت وڄايو ويندو آهي. نڙ هڪڙي ڊگهي بانسري آهي؛ ايتري ڊگهي، جو وڄائيندڙن جي هٿ جي آڱر نڙ جي آخري سوراخ تائين ڏادي ڏکيائيءَ سان پهچندي آهي. نڙ وڄائڻ جا ڪيترائي انگ هوندا آهن. آدم فقير ۽ ساٿي جيڪي مرحوم حسين فقير هنگوري سان گڏ وڄت ڪندا هئا، نڙ جا سڀ کان سٺا وڄائڻا آهن.

نڙ تي جيڪا موسيقي وڄائي ٿي وڃي، ان کي ٻڌي هرڪو سمجهي سگهي ٿو ته اها تاريخ کان اڳ واري دؤر جي موسيقي آهي، جنهن کي (Primitive Music) چيو ويجي ٿو. هڪڙي خاص ڳالهه، جيڪا نڙ کي ٻوڙيندڙي کان ٻه وڌيڪ اهميت وارو ساز ظاهر ٿي ڪري، سا هيءَ آهي ته نڙ نواز، نڙ وڄائڻ وقت ساڳيا سُر پنهنجي نڙيءَ مان به ڪڍي ٿو. انهيءَ خصوصيت مان خبر پوي ٿي ته نڙ جو تاريخ جي اهڙي دؤر سان لاڳاپو آهي، جڏهن اصل ساز جو وجود به نه هو ۽ ساز جو ڪم انسان پنهنجي وات يا نڙيءَ کان وٺندو هو. اهڙيءَ ريت نڙ ساز کان اڳ واري دؤر ۽ ساز واري دؤر جي هڪ ڪڙي آهي، ۽ اها هڪ تمام وڏي ۽ معتبر شهادت آهي جيڪا اسان کي انهيءَ ساز جي ذريعي ملي ٿي. انهيءَ ڪري اهي ٻئي ساز اسان کي تمام دلچسپ ۽ اهم تاريخي معلومات ڏين ٿا.

تاريخ کان اڳ واري دؤر ۾ موسيقيءَ جو انداز ڪهڙو هو، انهيءَ جي هنن سازن مان خبر نٿي پوي، ڇالاءِ ته اڄ جنهن نموني ۾ اهي ساز وڄايا وڃن ٿا، اهو اُنهن جي ترقي يافته صورت آهي. وقت گذرڻ سبب هر شئي ۾ تبديلي ايندي آهي. سازن ۾ به اهڙي تبديليءَ جو اثر ٿيو آهي، پر بوڙيندو ۽ نڙ ٻئي ساز حيرت انگيز نموني ۾ پنهنجي بناوت ۽ پنهنجي آواز ذريعي پنهنجي تمام آڳاٽي ڪردار کي قائم رکندا آيا آهن.

جڏهن اسان سنڌي ٻوليءَ کي ڏسون ٿا، تڏهن اسان کي ان جي صوتي نظام ۾ دراوڙي ٻولين جا اثر تمام وڌيڪ نظر اچن ٿا ۽ ان سان گڏ ٻيون به خصوصيتون واضح آهن. انڪري انومان آهي ته سنڌي موسيقيءَ تي به دراوڙي اثر ڪٿي نه ڪٿي ضرور ٿيو هوندو. اهڙي اثر جي ڳولا به تمام ضروري

آهي. خيال آهي تہ سنڌي موسيقي ۽ سنڌي ٻولي، ٻنهين جي تاريخ ۾ هڪجهڙائي هئڻ کپي. جيئن نڙ نواز جي نڙي جو آواز تاريخ کان تمام اڳ واري دؤر جو يادگار آهي، تيئن ”موري“ ڳائڻ واري جي آواز جو هڪ خاص انداز بہ تاريخ کان تمام آڳاٽي دؤر جو يادگار ٿو ڏسجي.

عرب دؤر ۽ ان کان پوءِ واري دؤر جي موسيقي:

عربن جو سنڌ جي تاريخ، تمدن، ثقافت ۽ ٻوليءَ تي تمام اونهو اثر ٿيو، جيڪو زندگيءَ جي هر شعبي تي چٽائيءَ نظر اچي ٿو ۽ پنهنجا اهڃا نشان ڇڏي ويو آهي، جيڪي اڄ تائين چٽيءَ طرح ظاهر آهن. سنڌي ۽ عربي موسيقيءَ ۾ بہ ڪيترائي شيون ساڳيون آهن: ٻنهي ۾ آهنگ جو نمونو ساڳيو، طرزن جو روح ساڳيو، موسيقيت ۽ انداز بہ ساڳيو ئي نظر پيو اچي. ڪنهن ڪنهن وقت ٻنهين ٻولين جي موسيقي ايتريقدر تہ ملي ٿي جو سازن تي فرق ڪرڻ ڏکيو ٿي پوندو آهي. آواز ۾ البت فرق هوندو آهي، ڇو جو آلاپ جو انداز جدا هوندو آهي. عرب موسيقيءَ وانگر سنڌي بہ کليل ميدان واري (Open Air) موسيقي آهي، جنهن ۾ مٿانهان سُر نمايان هوندا آهن ۽ نِڪا وڏيڪ ڪتب آندا ويندا آهن. ان طرح ٻنهي ملڪن جي موسيقيءَ ۾ ڀيرويءَ (سنڌي) جا سُر وڏيڪ استعمال ڪيا ويندا آهن. ڳالهہ شايد هيءَ آهي تہ سنڌي ڀيروي اصل ۾ هڪ نج سنڌي سُر هو، جنهن جو انگ ڪلاسيڪي موسيقيءَ جي تمام ويجهو ۽ وٽندڙ هو ۽ ان ۾ فني خوبي بہ تمام گهڻي موجود هئي. انڪري استادن ان کي ڪلاسيڪي موسيقيءَ ۾ شامل ڪري ڇڏيو ۽ عام ڀيرويءَ وانگر هينئر سنڌي ڀيروي ڪلاسيڪي راڳن جي نظام ۾ شامل آهي.

عربن جي دؤر ۾ موسيقيءَ جي صورتحال تمام اهم ۽ دلچسپ آهي ۽ قيافي ۽ اندازي لاءِ اِن ۾ وڏيڪ گنجائش موجود آهي، ڇو جو ٻنهين قسمن جي موسيقيءَ ۾ ڪي خصوصيتون هڪجهڙيون ملن ٿيون. اهڙين هڪجهڙين ڳالهين کي رڳو اتفاق يا حادثي جو نالو نٿو ڏئي سگهجي ٿو ۽ نڪو انهن خاصيتن کي نظر انداز ئي ڪري سگهجي ٿو. پڪ آهي ته سنڌ ۾ عرب حڪومت واري دؤر جو ان سان ڪو تعلق ضرور آهي. انڪري تاريخ سوال ٿي ڪري ته موسيقيءَ تي اهو نمايان اثر عرب جو سنڌ تي پيو يا سنڌ عرب کي متاثر ڪيو. عزيز بلوچ، جيڪو هڪ سنڌي دانشور ۽ موسيقيءَ جو ماهر ۽ مشهور ڳائڻو پڻ آهي، تنهن انهيءَ سوال جي جواب ڏيڻ جي ڪوشش ڪئي آهي. عزيز بلوچ اسپين، يورپ ۽ انگلنڊ ۾ چاليهن سالن کان وڌيڪ عرصو رهي چڪو آهي ۽ پنهنجي فني ڄاڻ ۽ محنت جي ڪري پاڻ کي اتي هڪ غير اسپيني ڳائڻي جي حيثيت ۾ مڃارائي چڪو آهي. هن مغربي موسيقيءَ جي تعليم حاصل ڪري موسيقيءَ ۽ تصوف بابت مضمون ۽ مونو گراف لکيا آهن. سنڌ، اسپين ۽ عرب موسيقيءَ جي لاڳاپن کي سمجهڻ ۽ سمجهائڻ جي ڪوشش ڪئي آهي.

عزيز بلوچ جو خيال آهي ته اسپين جي عوامي موسيقيءَ "ڪانٽي جونڊو" (Contejondo) جي شروعات شايد مشرق جي سرزمين ۽ خاص ڪري سنڌ ۾ ٿي آهي. سندس خيال مطابق مشهور عرب موسيقار "زرياب" (Zaryab) جو سلسلو، جيڪو پاڻ خلافت عباسيه واري دؤر جي مشهور استاد ۽ موسيقيءَ جي ماهر اسحاق موسلي جو شاگرد هو، نسلي اعتبار کان سنڌ ماتريءَ جي ڳائڻن ۽ ناچن سان ملي ٿو. اهو 'زرياب' ئي

هو جيڪو ڪانٽي جوندو واري موسيقي وچ اوپر مان ڪٽي اسپين ويو هو ۽ انهيءَ زماني کان وٺي اها موسيقي عوام ۾ مقبول هلندي ٿي اچي. عزيز بلوچ کي سنڌ ۽ اسپين جي موسيقيءَ ۾ هڪجهڙين خوبين کان سواءِ احساس ۽ جذبات وارو عنصر ۽ وارداتي انداز به عام جام مليو ٿو، خاص ڪري اسپين جي ڏاکڻي علائقي جي موسيقيءَ جو انداز سنڌي موسيقيءَ سان گهڻو ملي ٿو.

هن جو خيال آهي ته جيڪڏهن موسيقي سمجهڻ وارو ڪو ماڻهو سنڌ جي جابلو علائقي جي موسيقي ٻڌندو ته سندس ڌيان اسپين جي موسيقيءَ ڏانهن ضرور ويندو، ڇو جو ٻنهي ۾ گهڻي هڪجهڙائي آهي ۽ ماضيءَ جي ڏورانهن دؤرن ۾ ڪٿي ٻنهي جو سلسلو ضرور مليل هوندو. عزيز بلوچ جو چوڻ آهي ته اسپين جي موسيقيءَ ۾ سائٽيز (Saetes)، جيڪو ڪانٽي جوندو جو مذهبي انگ آهي ۽ اسپين جي رومن ڪيٿولڪ عيسائي فرقي جو راڳ آهي، پاڪستاني موسيقيءَ ۾ مرثيي سان ملي ٿو.

سنڌ ۽ اسپين جي موسيقي هڪٻئي جي ايتريقدر ته ويجهو آهي جو هڪ موسيقيءَ جو شوقين انهيءَ کي سولائيءَ سان سمجهي سگهي ٿو. سڀ کان وڌيڪ هڪجهڙي خاصيت سُر پيرويءَ جي سُرن جو استعمال آهي. سيگئڊيلا (Seguidilla)، سوليارس (Soleares) ۽ فنڊينگو (Fundango) جيڪي اسپين جي عوامي موسيقيءَ جا مقبول راڳ آهن، پيرويءَ سان ملن ٿا ۽ ڪمپيني ليروز (Companilleros) سنئين سڌي نموني ۾ اسان جو ٿورائتو آهي چاڪاڻ ته اهو سنڌي موسيقيءَ جي نظام ۾ هڪ عام ۽ مقبول سُر آهي، تنهنڪري سواءِ ڪنهن شڪ جي چئي سگهجي ٿو ته عرب دؤر ۾ سنڌ ۽ عرب جي موسيقيءَ جي انگ

۾ ڪو خاص فرق نہ رهيو هوندو ۽ سنڌ جي موسيقيءَ عربي موسيقيءَ کان گهٽي ٻئي نموني جي نہ هوندي. هاڻي ڏسڻو هي آهي تہ عربي موسيقيءَ جو سنڌ تي ڪيتريقدر اثر ٿيو ۽ مڪاني موسيقيءَ يا دراوڙي موسيقيءَ جو ڪيترو اثر سِنڌ ۽ عرب جي موسيقيءَ تي پيو. انهيءَ مسئلي جي تحقيق ٿيڻ گهرجي. سازن جو مسئلو بہ ساڳيو آهي. ڪيترا ساز مثال طور ڪنوار (ڪِنور) (Kinora) ۽ ڪمانا ٻجا (Kamanaja)، نئي (Nay) ۽ ديانائي (Diyanai) جهڙا ساز سنڌ ۾ موجود آهن، جيئن تہ ڪينرو (دنبورو) ڪماچو، نڙ، بينون (الغوزو) شرناءِ، پنجن تارن جو ساز (Lute) جيڪو زرياب جي ايجاد هو ۽ جنهن کي هو وچ اوڀر مان اسپين ڏانهن کڻي ويو هو، شاهہ جي پنجن تارن واري وڏي دنبور سان ملي ٿو جيڪو شاهہ پنهنجي راڳ لاءِ ٺهرايو هو. انهيءَ مشابهت کي بہ اتفاق نہ چئبو، انهيءَ جو سلسلو بہ تاريخي لحاظ سان زرياب جي روايت سان ملي ٿو.

شاهہ جو راڳ ٻن مختلف اندازن ۾ ڳايو ٿو وڃي ۽ ٻئي انداز اڄ تائين شاهہ جي درگاهہ تي ٻڌڻ ۾ ايندا آهن. ٻنهي جو انداز عرب موسيقيءَ سان ملي ٿو. تنهنڪري سنڌ جي موسيقيءَ تي عربي موسيقيءَ جي اثر جو جيترو امڪان ٿي سگهي ٿو، اوتروئي سنڌي موسيقيءَ جو عربي موسيقيءَ تي اثر ٿيڻ جو امڪان آهي. شاهہ جي راڳ جو هڪڙو انداز، جنهن ۾ بيت ۽ وائيءَ جا لفظ چٽي نموني ۾ سمجهي سگهجن ٿا، اصل انداز آهي، جو شاهہ صاحب جي زماني کان اڄ تائين روايت طور درگاهہ تي ڳايو ٿو وڃي. فقير سائين غلام شاهہ اهڙي انداز جو ماهر آهي. ٻيو انداز رڳو آواز جو آهي جنهن ۾ لفظ سمجهہ ۾ نہ ايندا آهن. اهو انداز عام آهي ۽ شاهہ جا گهڻا فقير انهيءَ انداز

۾ راڳ ڳائيندا آهن.

سنڌي راڳ جي روايت ايران ۽ وچ اوڀر ۾ ۽ اتان اسپين تائين سنڌ جي اهڙن قبيلن ذريعي پهتي هئي جن کي ”لوڙي“ چيو ويندو هو ۽ جن جي نسبت سان راڳ ’لوڙائو‘ مشهور ٿيو آهي. اهي قبيلا، جن کي سنڌيءَ ۾ جَٽُ (عربيءَ ۾ زت يا زوتي) ۽ يورپ جي ٻولين ۾ زوٽ (Zotts) جي نالي سان سڏيو ويجي ٿو، سي ساساني بادشاهن جي دؤر ۾ سنڌو ماٿريءَ کان ننڍين ننڍين گروهن جي صورت ۾ وچ اوڀر جي ملڪن ڏانهن لڏي ويا ۽ ان کان پوءِ به صدين تائين اهو سلسلو هلندو رهيو. انهن جٽن کي اڄ جي ’جپسي‘ ماڻهن جا وڏا سمجهيو ويجي ٿو.

سمن ۽ سومرن جو دؤر:

سمن ۽ سومرن جو دؤر عوامي موسيقيءَ ۾ ڊگهن بيانيہ داستانن جو دؤر هو. ان دؤر ۾ اهڙن داستانن جي ٻڌڻ ۽ ٻڌائڻ جو ڏاڍو شوق هوندو هو. اهي داستان چارڻ يا ڀَٽَ نظم ۾ چوندا ۽ ٻڌائيندا هئا. گهڻو ڪري اهڙن قصن ۾ جنگ يا بهادريءَ جو بيان هوندو هو ۽ انهيءَ سان گڏ سورمن ۽ سورمين جي عشق جو داستان به هوندو هو. اهڙن ڀٽن ۽ چارڻن ۾ سمنگ چارڻ سڀ کان گهڻو مشهور ٿيو. هن کي راجستان يا ٻين راجپوت رياستن جي ڀٽن ۾ چندر بردائيءَ سان ڀيٽي سگهجي ٿو، جنهن ”پرٿوي راج راسو“ لکيو آهي. راجستان ۾ اهڙا ڪيترائي داستان گڏ ڪري ڪتابي صورت ۾ ڇپايا ويا آهن، جن ۾ پرٿوري راج راسو کان سواءِ ’همير راسو‘ ۽ ’بيسل ديو راسو‘ وڏيڪ مشهور آهن، پر افسوس آهي جو سنڌ جي هن عوامي شاعر ۽ ڀٽ سمنگ چارڻ جو پورو ڪلام اڄ تائين اسان کي ملي نہ سگهيو آهي.

سنڌي ٻوليءَ ۾ انهيءَ دؤر جو يادگار 'دودو چنيسر' جو داستان آهي جيڪو زباني روايت ذريعي اسان تائين پهتو آهي. ٻيو داستان 'ڏول مارو' جو آهي. ٻئي داستان سمن ۽ سومرن جي دور جا آهن ۽ سنڌي ٻوليءَ ۾ شاعريءَ جا شاهڪار آهن.

اڄ سنڌ ۾ جيترا به عوامي قصا موجود آهن، اهي سڀ انهيءَ دؤر جا يادگار آهن: عمر مارئي هجي يا ليلا چنيسر، نوري ڄام تماچي هجي يا ٻيجل راءِ ڏياچ سڀ انهيءَ دؤر جا واقعا آهن، جن کي انهيءَ دور کان وٺي سنڌي شاعرن پنهنجي موسيقيءَ جي سرن ۾ ڳايو آهي ۽ اهي اسان جي سنڌي ادب ۽ ثقافت جو فخر لائق حصو آهن.

چارڻن انهن داستانن کي 'دودو چنيسر' يا 'ڏول ماروءَ' جي صورت ۾ داستان وانگر بيانيه انداز ۾ نه ڳايو آهي، پر جيڪڏهن ڳايو به هوندو ته اهو سرمايو گم ٿي ويو آهي.

ارغونن ۽ ترخانن جو دؤر:

ساساني دؤر ۾ سنڌ جا ايران يا وچ اوڀر سان ڪهڙا لاڳاپا هئا، ان جي تفصيلي بيان، جي هتي نه ضرورت آهي ۽ نه وري هن ننڍي مضمون ۾ ان لاءِ ڪا جاءِ آهي. لوڙين ۽ زٽن جن جو بيان اڳ ڪري چڪا آهيون، سنڌي موسيقيءَ جي روايت کي اتي رائج ڪيو هو. البت ايترو چوڻ ضروري سمجهان ٿو ته ايراني بادشاهه بهرام گور (جيڪو ان وقت سنڌو ماتريءَ جو به بادشاهه هوندو هو) جي شاديءَ جي شاهي جشن ۾ وڏي تعداد ۾ سنڌي ڳائڻا ۽ ناچو وڃي شريڪ ٿيا هئا. بهرام گور جي شادي به سنڌو ماتريءَ ۾ ٿي هئي: هو شڪار جو وڏو شوقين هوندو هو ۽ سنڌو ماتريءَ جي ٻي ڪنهن علائقي ۾ شڪار ڪندي هن جو موت ٿيو هو. انهيءَ زماني جي موسيقيءَ بابت ڪجهه چئي نٿو

سگهجي ته اها کهڙي انداز جي هئي ۽ اسان جي موسيقيءَ تي ايران ۽ وچ اوپر جي موسيقيءَ جو کهڙو اثر ٿيو يا انهن ملڪن جي موسيقيءَ اسان جي موسيقيءَ کان ڇا ورتو.

سنڌ ۾ ارغونن ۽ ترخانن جو دؤر هندستان ۾ مغلن جي اوائلي دؤر جو همعصر آهي. ان کان اڳ دهلي سلطنت جي دؤر ۾ امير خسرو جهڙو موسيقيءَ جو ماهر پيدا ٿي چڪو هو، جنهن ايراني ۽ عربي موسيقيءَ کي هنديءَ موسيقيءَ سان ملائي نوان نوان راڳ ۽ ڪيترا نوان ساز به ايجاد ڪيا هئا. موسيقيءَ جي انهيءَ ماهر استاد جي ايجاد هندستان جي ڪلاسيڪي موسيقي 'ڌرپد' جو انداز ئي بدلائي ڇڏيو ۽ اڄ ڪو ورلي ٻڌائي سگهندو ته هندستان ۾ مسلمانن جي اچڻ کان اڳ هندي موسيقيءَ جو اصل رنگ ۽ انداز ڪهڙو هو. هن نقش، گل، قول، قلبانه، زنگوله ۽ ترانه جهڙيون نيون صنفون ايجاد ڪري، هندي ڪلاسيڪي موسيقيءَ جي روح کي ئي بدلائي ڇڏيو. هو موسيقيءَ ۾ هڪ نئين انداز جو باني ٿيو، جنهن مان ٿورو اڳتي هلي خيال جي گائڪي پيدا ٿي. انهيءَ جي ڪري مڪاني موسيقي بلڪل آزاد ٿي وئي ۽ ايتريقدر ته بدلجي وئي جو اڄ ان جي اصلي انداز جو پتو ئي نٿو پوي.

پير حسام الدين راشديءَ جي تحقيق مطابق ترخانن جي دؤر ۾ موسيقيءَ تي هڪڙو ڪتاب به لکيو ويو هو، پر ڪتاب نه ملڻ سبب خبر پئجي نٿي سگهي ته ان ۾ ڪهڙي موسيقيءَ جو بيان هو. ان دؤر ۾ سنڌي ٻوليءَ، ادب ۽ ثقافت تي فارسي ٻوليءَ، تهذيب، ادب ۽ فن جو وڏو اثر ٿيو. سنڌي ٻوليءَ تي فارسي ۽ عربي ٻولين جو اثر صاف ڏسڻ ۾ ٿو اچي. سنڌي موسيقيءَ تي به ايران جي موسيقيءَ جو چڱو خاصو اثر ٿيو. سنڌ ۾

ڪلاسيڪي راڳ، مقامي رنگ اختيار ڪري رائج ٿيا، خاص ڪري يمن، حسيني (توڏي) جهنگلو (زنگولا) ۽ ٻيا ڪيترائي اهڙا راڳ آهن، جيڪي مغلن جي دؤر جا يادگار آهن. ٿي سگهي ٿو ته سنڌ ۾ اڳ ۾ ئي ڪي اهڙا سُر موجود هجن، جن جو رنگ بدلائي اهي راڳ ڳايا ويا هجن. اهو دؤر ثقافت جي ڏي-وٺ جو دؤر هو، فارسيءَ جا لفظ ۽ ترڪيبون سنڌي ٻوليءَ جا جز بنجي ويا، جنهن ڪري موسيقي ۽ ٻوليءَ ۾ نئين وسعت، رنگيني ۽ نئين معنويت پيدا ٿي. موسيقيءَ ۾ به نوان سُر داخل ٿيا ۽ اسان جي موسيقيءَ کي وسعت ملي.

ڪلاسيڪي موسيقي:

انومان آهي ته سمن ۽ سومرن جي دؤر ۾ هندستان جي ڪلاسيڪي موسيقيءَ جو رواج به ضرور رهيو هوندو، ۽ ان سان گڏ مڪاني سُرن واري موسيقي ۽ لوڪ گيت به ضرور رائج هوندا. پر جهڙيءَ طرح سنڌي ٻولي ٻين ٻولين جي لفظن کي پنهنجي رنگ ۾ قبول ڪري سگهي ٿي، اهڙيءَ طرح يقين آهي ته موسيقيءَ کي به بدلائي قبول ڪيو هوندائين. اها ڳالهه سنڌي راڳن سان پوريءَ طرح نهڪي اچي ٿي. سنڌي سُرن ۾ ڪلاسيڪي موسيقيءَ جا راڳ وڏي تعداد ۾ موجود آهن، جي پنهنجي نموني ۾ ڳايا ٿا وڃن. اهو ڪلاسيڪي موسيقيءَ جو مڪاني رنگ آهي، پر سنڌ جا ماڻهو سدائين موسيقيءَ جا شوقين رهندا آيا آهن. سنڌ ۾ ڪلاسيڪي موسيقي هميشه رائج رهي هوندي، پر جهڙي طرح برصغير جي ٻين ڀاڱن ۾ اها مٿئين طبقي ۾ مقبول هئي، اهڙيءَ ريت سنڌ ۾ به سردارن، راجائن، بادشاهن، نوابن ۽ اميرن جي طبقن تائين محدود هوندي. پڪ آهي ته انهيءَ دؤر ۾ سنڌي موسيقيءَ کي وسعت ملي هوندي ۽

اڳي کان وڌيڪ شاهوڪار ٿي هوندي، جنهنڪري نوان سُر پيدا به ٿيا ۽ رائج به ٿيا ۽ موسيقيءَ جي انداز ۾ ڦير گهير به ٿي، جنهن جو اثر اڄ اسان کي چٽيءَ طرح نظر اچي رهيو آهي.

ڪلاسيڪي موسيقيءَ بابت وڌيڪ ڪجهه لکڻ جي هن مضمون ۾ گنجائش ناهي، رڳو ايترو چوڻ ضروري آهي ته سنڌ ۾ سُر واري موسيقيءَ ۾ لوڪ گيتن سان گڏ ڪلاسيڪي ۽ نيم ڪلاسيڪي موسيقي به مقبول هئي. ڪلاسيڪي موسيقيءَ بابت لکيل ڪتاب ۽ مضمون به گهڻا آهن، جن مان وڌيڪ معلومات حاصل ڪري سگهجي ٿي.

سنڌ جو عوام سدائين موسيقيءَ جو شوقين رهيو آهي ۽ ڪلاسيڪي موسيقيءَ ۾ جيتريون به صنفون آهن انهن سڀني کي ٻڌندو ۽ لطف وٺندو رهيو آهي: 'ڌرپد' هجي يا 'خيال'، 'ٽپو' هجي يا 'ٺمري'، يا وري 'ڪافي' هجي يا 'غزل' سنڌ ۾ هر انداز جي موسيقي رائج رهي آهي. البت ڪلاسيڪي موسيقي عوام کان وڌيڪ مٿاهين طبقي ۾ پسند ڪئي ويئي آهي.

نيم ڪلاسيڪي موسيقيءَ ۾ رڳو 'ڪافيءَ' جي ڳالهه جدا آهي. ملتاني ڪافي سدائين سنڌ جي عوام ۾ رائج ۽ مقبول رهي آهي. اُن جي پسند جو سبب هيءُ آهي ته سنڌي ڪافي هتي اڳ ۾ ئي موجود ۽ مقبول هئي ۽ ڪلاسيڪي موسيقيءَ کان به عوام ايتريقدر اڻڄاڻ نه هئا. ملتاني ڪافي ڪلاسيڪي راڳن مطابق ڳائي ويندي هئي ۽ ان ۾ صوفيانو ڪلام ڳايو ويندو هو، تنهنڪري سنڌي ڪافيءَ وانگر ملتاني ڪافي به سنڌ ۾ عام ٿي ويئي.

ٻيو سبب هيءُ آهي تہ ڪلاسيڪي موسيقيءَ جا ڪيترائي ماهر ۽ استاد سنڌ ۾ رهيا آهن، مثال طور ٻيبي خان، سينڌي خان، پياري خان، عاشق علي خان ۽ مبارڪ علي خان جهڙا اُستاد ڳائڻا هتي رهيا آهن ۽ هينئر بہ استاد اميد علي خان ۽ استاد منظور علي خان جهڙا ماهر ڳائڻا هتِ موجود آهن. انهن استادن سنڌي ڪافيءَ جو انداز گهڻي قدر بدلايو آهي ۽ ان کي ٿورو ڪلاسيڪل انداز جي ويجهو ڪري چڪا آهن. پر انهن استادن سنڌي ڪافيءَ جي اصل رنگ کي قائم رکيو آهي.

جيتريقدر اصلي موسيقيءَ جو تعلق آهي تہ سنڌ نہ رڳو پاڪستان پر برصغير جي ٻين علائقن کان ٿورو مختلف رهي آهي. ٻين علائقن ۽ سنڌ جي موسيقيءَ ۾ هڪڙو فرق هيءُ آهي تہ هر علائقي جي پنهنجي عوامي موسيقي هوندي آهي، جنهن کي لوڪ گيت چيو ويندو آهي. ان کان سواءِ ڪلاسيڪي موسيقي بہ هتي رائج ٿي سگهي ٿي.

سنڌ ۾ ٽن قسمن جي موسيقي موجود آهي: هڪڙي ڪلاسيڪي موسيقي، ٻي علاقائي موسيقي جا سُرن واري موسيقي بہ سڏجي ٿي. اها موسيقي موضوعاتي موسيقي آهي، جنهن تي شاهہ عبداللطيف جي موسيقيءَ جي عنوان هيٺ لکيو ويندو. ٽين موسيقي آهي سنئين سڌي لوڪ گيتن وارن موسيقي. لوڪ گيتن واري موسيقي هڪ جدا عنوان آهي، جنهن تي تفصيل سان بحث ڪري سگهجي ٿو. لوڪ گيتن واري موسيقيءَ ۾ لولي، لوڏو، همرچو ۽ مورو وغيره شامل آهن يا وري بيانيہ داستان آهن، جيڪي ڳائي ٻڌايا ٿا وڃن، جيئن ’دودو چنيسر‘ ۽ ’ڍولا مارو‘ جا قصا. انهيءَ کانسواءِ عقيدت وارن ڏينهن ۽ تقريبن جي موقعي تي ٻڌائڻ واري موسيقي آهي، جيئن

شاديءَ ۽ موسم جا گيت، مولود، مناقبا، حمد، سينگار، مناظرا، معجزا وغيره آهن، جيڪي سازن سان به ڳايا ٿا وڃن ۽ سازن کانسواءِ به ٻڌايا ويندا آهن، 'سنڌي لوڪ گيت' کي اسان جو مايه ناز محقق ۽ مصنف ڊاڪٽر نبي بخش خان بلوچ جدا جدا جلدن ۾ مرتب ڪري چڪو آهي، جيڪي سنڌي ادبي بورڊ پاران ڇپجي پڌرا ٿيا آهن. هن صاحب 'سنڌي لوڪ گيت' جي عنوان هيٺ هڪ ڪتاب ڇاپيو آهي، جنهن ۾ اَسي ڪان مٿي لوڪ گيتن جا نمونا گڏ ڪيا ويا آهن. انهيءَ موسيقيءَ جو سُرن جي موسيقيءَ سان تعلق ڪونهي. سُرن واري موسيقي پنهنجيءَ جاءِ تي جدا انداز جي موسيقي آهي.

سرن واري موسيقيءَ ۾ گهڻو ڪري سنڌي وائي ۽ ڪافي ڳائي ويندي آهي، جيئن اڳي ٻڌايو ويو آهي. سنڌي موسيقيءَ جو انداز ملتاني ڪافيءَ کان مختلف آهي. جيئن ملتاني ڪافي ڪلاسيڪي راڳن ۾ ڳائي وڃي ٿي، ساڳيءَ ريت سنڌي ڪافي ۽ وائي سنڌي سرن ۾ ٻڌائي ٿي وڃي. سنڌي ڪافي ۽ وائيءَ جي خصوصيت نه رڳو راڳ (سنڌي سُر) آهي پر موضوع پڻ آهي، جنهن سنڌي موسيقيءَ کي هڪڙو جدا انداز ۽ انگ ڏنو آهي. بنيادي طرح سنڌي سُرن جي موسيقي وائي ڳائڻ لاءِ وجود ۾ آئي آهي، جنهن کي ڪن محققن ڪافي جي اوائلي شڪل سمجهيو آهي. شاهه عبداللطيف ڀٽائيءَ ۽ ميون شاهه عنايت رضوي وائي چوڻ ۾ تمام مٿاهون درجو رکن ٿا.

ڪافي سي ڪان پهرين سچل سرمست لکي ۽ ان کان پوءِ سنڌي شاعرن ۾ مقبول ٿي ۽ عوام ۾ به ساڳي طرح مقبول ٿي ۽ اڄ تائين آهي. اها صنف پنجاب کان آئي هوندي. هينئر فني لحاظ سان جهڙي انداز ۽ جدا جدا نمونن ۾ سنڌيءَ ۾ ڪافي

لکجي ٿي، پنجاب ۾ شايد ڪافيءَ جي ايتري ترقي ٿي هجي. سنڌي ڪافيءَ ۾ تصوف کان سواءِ ٻيا به ڪيترائي موضوع اچي ويا آهن، پر ملتاني ڪافيءَ وانگر سنڌيءَ ڪافيءَ جو انداز به تصوف وارو ۽ خانقاهي آهي.

شاهه عبداللطيف ڀٽائي ۽ سنڌي موسيقي:

معلوم ٿو ٿئي ته پنهنجي رسالي جي ترتيب سان گڏ شاهه عبداللطيف سائينءَ سنڌي سُرن جي ترتيب ۽ تصحيح جو ڪم پڻ ڪيو هوندو، ڇاڪاڻ ته سنڌي ٻوليءَ جي ڪلاسيڪي شاعريءَ جو لازمي جُزو موسيقي به آهي، ۽ پنگل جي عروض کان سواءِ شاعر کي موسيقيءَ جي سُر جو به خيال ڪرڻو ٿو پوي. ٻيو وجهه ٿو ته شاهه صاحب سنڌي موسيقيءَ جي سڌارڻ ۽ ان کي محفوظ ڪرڻ جو ڪم پڻ ڪيو هو. منهنجو خيال آهي ته اُن مان محققن جو مقصد اهو آهي ته جيڪي سُر سنڌ ۾ اڳي موجود هئا، شاهه صاحب انهن کي معياري ڏنن مطابق هڪڙي انداز ۾ جيڪو عوام ۾ مقبول هو ۽ موسيقيءَ جي خيال کان سهڻو هو، ان کي ٻڌي هيٺ جي لاءِ مقرر ڪري ڇڏيو. اهو خيال انهيءَ ڪري به صحيح معلوم ٿئي ٿو ته انهي ڪم ۾ شاهه صاحب سان گڏ هندستان کان آيل ٻه پائر ڳائڻا به هئا، جن جا نالا چنچل ۽ اٽل هئا. هنن راڳن جي علائقائي شڪل ۽ انهن جي علائقائي ۽ موضوعاتي ڪردار کي برقرار رکندي انهن کي ڪلاسيڪي موسيقيءَ کان جدا رکڻ ۾ شاهه صاحب جي مدد ڪئي هوندي. سُرن واري اها موسيقي رڳو سنڌ ۾ ملي سگهي ٿي. شاهه جي رسالي ۾ جيڪي سر ڏنل آهن انهن ۾ هيٺين نمونن جا سر شامل آهن:

1. اهڙا سُر، جن جا نالا ڪلاسيڪي سُرن جي نالن تي رکيل

آهن، پر اهي سنڌي نموني ۽ سنڌ جي فني انداز ۾ ڳايا ٿا وڃن ۽ انهن ۾ ڪنهن لوڪ داستان ۽ علائقائي روماني داستان جو ذڪر لازمي طور موجود ڪونهي. اهڙن راڳن ۾ يمن، ڪنيات (ڪماچ)، سري راڳ، سارنگ، ديسي (ديس) بروو، رامڪلي، پرڀاتي وغيره شامل آهن.

2. اهڙا سُر، جن ۾ ڪنهن نہ ڪنهن لوڪ ڪهاڻيءَ يا علائقائي روماني ڪهاڻيءَ جو ذڪر آهي، جيئن تہ راڻو، مارئي ۽ ليلا.

3. اهڙا سُر، جن جا نالا ڪلاسيڪي راڳن جي نالن تي رکيل آهن، پر انهن ۾ ڪنهن نہ ڪنهن علائقائي رومان يا لوڪ ڪهاڻيءَ جو بيان موجود آهي.

4. اهڙا سُر، جن ۾ مختلف موضوع بيان ڪيل آهن، ۽ جن ۾ مشهور ۽ غير موزون قصن جا حوالا بہ اچي وڃن ٿا، جيئن تہ معذوري، آبري، ڪوهياري، رپ، ڪاپائتي، ڏهر، گهاتو، پورب (پوربي) ۽ ڪارايل وغيره.

انهن سُرن مان هر هڪ سُر ڪنهن نہ ڪنهن موضوع تي ٻڌل آهي، ۽ روايت مطابق هڪڙي موضوع جو ڪلام ٻئي سر ۾ نہ ڳائبو ۽ نہ وري ڪنهن هڪڙي لوڪ ڪهاڻيءَ جي ڪا وائي يا بيت ٻئي سُر ۾ ڳائي ويندي. شاهہ ۽ ٻين سنڌي شاعرن جي رسالن جي هر هڪ سر جو جدا موضوع ۽ ان لاءِ جدا راڳ مقرر آهن. اهڙيءَ طرح شاهہ جي رسالي جا ڪل سُر ٽيهن کان چٽيهن تائين هئا، پر اڄڪلهہ جي معياري رسالن ۾ اٺٽيهہ يا ٽيهہ سُر موجود آهن. ان جو مطلب ٿيو تہ شاهہ جي راڳن ۾ (سنڌي موسيقي جا) وڌ ۾ وڌ ڇٽيهہ (36) ۽ گهٽ ۾ گهٽ اُڻٽيهہ (29) راڳ شامل هئا. پر اڄ اسان وٽ هر سُر لاءِ جدا راڳ

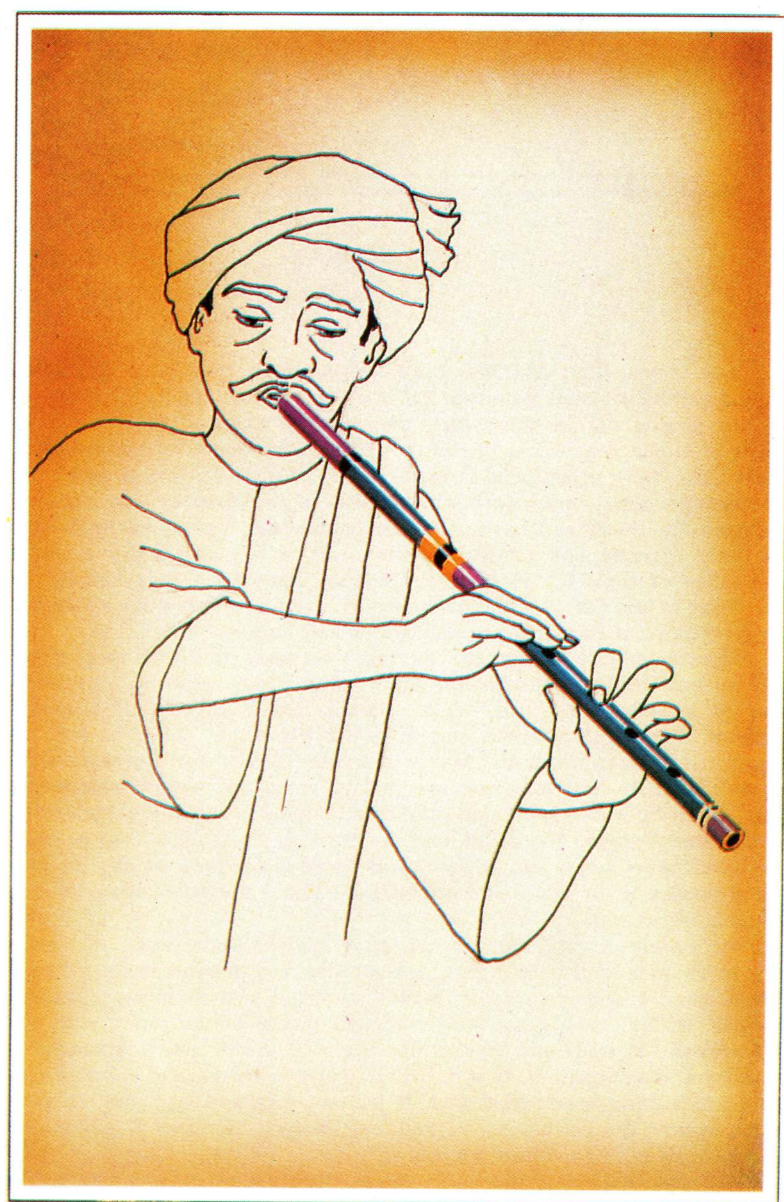
موجود نہ آهي. ڪيترائي راڳ اسان جي ڳائڻ وساري ڇڏيا آهن. مثال طور، ڌهر، ڪاپائتي، گهاتو، ڪارايل، وغيره لاءِ ڪي بہ سُر هينئر موجود نہ آهن، يا اسان جي ڳائڻ کي انهن جي خبر ڪانهي. پر ان جو هي مطلب اصل ڪونهي تہ سنڌي راڳن ۾ ڪي ٻيا راڳ شامل ڪونهن. سنڌي راڳن ۾ پيروي، مانجهہ، لوڙائو، سنڌڙو، جوڳ، پهاڙي ۽ ڪيترا ٻيا راڳ بہ آهن ۽ شاهہ جا ڪيترا سُر انهن راڳن ۾ بہ ڳايا ٿا وڃن.

موهن جي دڙي مان اسان کي نچڻيءَ جو هڪ ننڍڙو بوتو مليو آهي. جيڪڏهن هوءَ نچڻي نہ پر ڪا ديوي آهي تڏهن بہ ان جي انداز مان معلوم ٿئي ٿو تہ انهيءَ زماني ۾ ناچ جو رواج ضرور هوندو، ٻيءَ حالت ۾ ناچ جو اهڙو انداز انهيءَ بوتي ۾ موجود ڪين ٿي سگهي ها. سنڌ ۾ ناچ بہ سدائين مقبول رهيا آهن ۽ آءُ نٿو سمجهان تہ ڪنهن بہ زماني ۾ سنڌو ماتريءَ ۾ ناچ موجود نہ رهيو هجي. اڄ بہ اسان جي علائقي ۾ جهمر، ڌمال، ڏانڊيو، ٿلي ۽ جمالو جهڙا ناچ موجود آهن، ۽ هر هڪ ناچ جو پنهنجو انداز ۽ پنهنجو شان آهي. انهن مان هر هڪ ناچ سان گڏ گيت جا ٻول بہ ڳايا ويندا آهن. اهي ناچ بہ تمام جهونا آهن. اسان جن سازن ۾ يڪتارو، مُرليون، نڙ، بينون (پاوا)، سُرندو، دنبورو، شرنائي، چنگ، ڪڙتال (چپڙيون)، دهل، دِلو ۽ نغارو عام آهن. سنڌ جي تال جو فن ۽ دهل جي وڄت بہ پنهنجي آهي، جيڪا پنهنجي انداز ۾ مڪمل آهي ۽ اسين تال جي فن ۾ بہ ڪنهن ٻئي علائقي کان پٺتي نہ آهيون.

پر اڄ اهڙو ڪو بہ ادارو اسان وٽ موجود ڪونهي، جتي اسان جي ڪلاسيڪي، علائقائي (سُرن واري موسيقي) ۽ لوڪ گيتن جي تعليم ۽ تربيت جو انتظام هجي. اهي پراڻا ادارا،

جيڪي جاگيرداري دؤر ۾ سرپرست ماڻهن جي صورت ۾ هوندا هئا، سي هينئر موجود ڪونهن. انهيءَ ڪري اسان جي موسيقيءَ کي ڏينهون ڏينهن نقصان پهچي رهيو آهي. ڳائڻا ختم ٿيندا پيا وڃن ۽ وڏن ڳائڻن جي جاءِ پرڻ وارا ۽ انهن جي مقابلي جا ڳائڻا پيدا نٿا ٿين. اسان کي انهيءَ معاملي ۾ غور ڪرڻو آهي، ۽ ڪو اهڙو ادارو ٺاهڻو آهي، جيڪو نون ڳائڻن ۽ ساز وڄائيندڙن جي تعليم ۽ تربيت جو انتظام ڪري اسان جي موسيقيءَ جي آئيندي کي روشن ڪري سگهي.





سنگيت، ساز سرود ۽ سنڌي ثقافت

داڪٽر غلام علي الانا

راڳ ۽ رقص، ساز ۽ سرود فطرت جي نظام جي هر پهلوءَ ۾ ڪارفرما آهي. فطرت جي هر تحريڪ ۾ سُر ۽ تار سمايل آهي، پاڻيءَ جي وهڪري ۾، هوا جي جهونڪي ۾، پکين ۽ جانورن جي لاتين ۽ ٻولين ۾ ٻه تار ۽ تنوار آهي، سُر، سرود، سوز ۽ ساز آهي. درحقيقت زندگيءَ جو مدار ئي تحرڪ تي آهي، ۽ هر تحرڪ فطري قانون موجب پاڻ ۾ موزونيت ٿو رکي، اها موزونيت ئي راڳ جو هڪ اهم جزو آهي.

ڏيهي ڏندڪٿا (Mythology) موجب راڳ جي ابتدا ديوتائن جي دنيا سان ٿي، ۽ ان جي انتها هيءَ آهي ته راڳ دنيا ۾ انساني روح جي رهنمائي ڪري، جيتريقدر ممڪن ٿي سگهي،

روح کي دنيوي مايا روپي چڪر مان ٻاهر ڪڍي، خود فراموشيءَ ذريعي ان کي ڪائنات جي جلون سان سرشار ڪري.

سنڌ جي سرزمين کي قدرت سر، ساز ۽ سرود جي زمين بڻايو آهي. انهن خوبين ۽ خصوصيتن هتي جي ماڻهن جي نفسيات، ڪردار، رهڻي ڪهڻي، ريت ۽ نيت ۾ رنگ، رس، پيار، سونهن، سوڀيا، سندرتا ۽ ڪوملتا جهڙيون انيڪ بي بها خوبيون پيدا ڪيون آهن. انهن خوبين جي ڪري ئي هتي جا ماڻهو سادا، سڀاجهڙا، سلوڻا ۽ سوڀياوان آهن. انهيءَ جو هڪ اهم دليل هيءُ به آهي جو اڄ کان 20_ 25 سال اڳ سنڌي ڪاليج حيدرآباد جي ارزنگ نالي آرٽ ڪلب جي هڪ پروگرام ۾ شرڪت ڪندي، صدارتي تقرير ۾ برصغير جي مشهور رقاص مئڊم آزوريءَ فرمايو هو:

”سنڌ سُر، تار، تنور ۽ سرود جي زمين آهي. نه فقط هتي جي ماڻهن جي فطرت ۽ سرشت ۾ فن ۽ فنڪارانه خوبين جو وجود نظر اچي ٿو، پر هتي جي وڻن ۽ ٻوٽن جي پنن ۾ به سرود ۽ رقص رچيل آهي. هيءَ زمين فن ۽ فنڪارن جي زمين آهي.“

1961ع ۾ حيدرآباد ۾، سنڌو درياءَ جي ڪناري تي المنظر هوٽل ۾ هزهائينيس آغا خان شاهه عبدالڪريم الحسينيءَ جي مانَ ۾ ڊنر ۽ اُن کان پوءِ راڳ جو اهتمام ڪيو ويو هو. سنڌ جي لوڪ فنڪارن جي فن ۽ مظاهري کان متاثر ٿي هزهائينيس فرمايو ته:

”سنڌ تصوف ۽ سرود جي زمين آهي. هتي جا فنڪار صوفي رنگ ۾ رڱيل آهن.“

رقص ۽ راڳ، ساز ۽ سرود سنڌ جي ماڻهن جي فطرت، سرشت ۽ رڳ رڳ ۾ سمايل آهي. راڳ ۽ راڳداري سنڌ جي

ماڻهن لاءِ روح مثل آهن. راڳ سندن روحاني زندگيءَ ۽ جياپي لاءِ ائين ضروري آهي، جيئن جاندارن جي جياپي لاءِ هوا، باهه ۽ پاڻي.

سنڌ جي ثقافتي تاريخ جي اڀياس موجب هرهڪ منڊ ۽ موسم، هرهڪ ريت ۽ رسم، هرهڪ ساٿ ۽ سوڻ، هرهڪ ناچ ۽ نٽ لاءِ راڳ جا الڳ الڳ ٻول جڙيل آهن، جيڪي پنهنجي قديم تاريخ، پنهنجي سندرتا، ڪوملتا، سوڀيا ۽ سونهن ۾ پنهنجو مٽ پاڻ آهن.

پروفيسر اُڌارام آسرانيءَ جي راءِ موجب:

"هرڪا قوم پنهنجي راڳ وديا ذريعي پنهنجي روح جون لاتيون ۽ سُر ظاهر ڪري ٿي."

اُن قوم جو راڳ سندس من جي موجن جو مظاهرو ۽ دل جي دليلن جو دروازو آهي (1). 1911ع ۾ مدراس ۾ School of Indian music جو افتتاح ڪندي مائي بسنتي پنهنجي تقرير ۾ فرمايو هو:

"اسان جا راڳ انسانن ۾ روحاني جذبن پيدا ڪرڻ جي خاصيت رکن ٿا."

هن اڳتي فرمايو ته:

"جڏهن ڪو سهڻو راڳ ٻڌبو آهي تڏهن جسم جي سڌ ٻُڌ گم ٿي ويندي آهي. ٻڌندڙ پنهنجو پاڻ ۾ ئي گم رهندو آهي، دل ۾ آرام ۽ اطمينان، ۽ سرير ۾ سڪون پيدا ٿي ويندو آهي، ۽ من اهڙو محو ٿي ويندو آهي جو انسان، انساني درجي کان چڙهي، روحاني طبقن جو سير ڪرڻ لڳندو آهي (2)."

(1) اُڌارام آسراڻي، پروفيسر: مقالو "شاعر" هالا، 1956ع، ص17
(2) ايضا، ص19

مائي بسنتيءَ جي هن راءِ روشنيءَ ۾ علم الانسان جي رابطي سان سنڌ جي راڳ ۽ راڳداري جي نفسياتي تجزيي ۽ اڀياس ڪرڻ جي اشد ضرورت آهي، ڇو ته سنڌين لاءِ راڳ مردي ۾ روح ڦوڪيندڙ ۽ مرديءَ کي زنده ڪندڙ طاقت مثل آهي.

جيئن سنڌ جي ماڻهن جي نفسيات ۽ ڪردار جي مطالعي جو ميدان وسيع آهي، جيئن سنڌ ۾ مذهب، دين ۽ ڌرم جو اتهاس اونهو آهي، جيئن سنڌ جي تهذيب ۽ تمدن جي تاريخ قديم آهي، تيئن سنڌي راڳ جو سلسلو تهائين پراڻو آهي. ماهرن سنڌ ۾ هن فن جو سلسلو موهن جي دڙي جي تهذيب سان ملايو آهي. انهيءَ سلسلي کي سنڌ ۾ اسلامي حڪومت جي ابتدا واري دؤر ۾ آيل سياحن گهڻي توجه ۽ تفصيل سان بيان ڪيو آهي. هنن جي بيان مان صاف ظاهر ٿو ٿئي ته ٻين هنرن ۽ فنن ڪانسواءِ راڳ به سنڌ جي ماڻهن جو من موهيندڙ فن رهيو آهي. راڳ سندن دلپسند دولت آهي. هڪ عرب سياح جا حظ پنهنجي ڪتاب "رسالة فخرالسودان علي البيضان" ۾ لکيو آهي ته:

"سنڌ جي ماڻهن جي موسيقي دلپسند آهي، انهن جي هڪ ساز جو نالو ڪنڪلة آهي، جو ڪدوءَ تي هڪ تار رکي ڇڪي وڄائيندا آهن، جو ستار جي تارن وانگر ۽ جهانجهه جو ڪم ڏيندو آهي. انهن وٽ هرقسم جو ناچ به آهي."(1)

علم الانسان جي تاريخ جو مطالعو سنڌ ۾ راڳ ۽ راڳداريءَ جي ارتقا ۽ اڀياس ۾ وڏي مدد ڪري ٿو. هن اڀياس ذريعي معلوم ٿيندو ته سنڌ ۾ راڳ ماڻهن جي نفسيات تي ڪيتريقدر

---

(1) جاحظ: "رسالة فخرالسودان علي البيضان" اردو ترجمو: هندوستان عربون کي نظر مين جلد اول، اعظم ڳڙهه، دارالمصنفين، سال 1960ع، ص ص4_ 7

اثر ڪيو آهي. هن علم ذريعي خبر پوندي ته اهو ڪهڙو سبب آهي يا ڪهڙو ڪارڻ جو سنڌ جو هر ماڻهو راڳ جو شائق ۽ شيدائي رهيو آهي، چاهي هو ڪهڙي به طبقي جو هجي: امير هجي، فقير هجي، زميندار هجي يا واپاري هجي. ان جو هڪ سبب هيءُ به ٿي سگهي ٿو ته سنڌ جي سرزمين ڪيترين ئي تهذيبن جو مرڪز رهي آهي. ان جي تاريخ ۾ زندگيءَ جي لاهين چاڙهين جو هڪ مڪمل داستان آهي. هن علائقي ۾ تصوف، ويدانيت، ڀڳتي تحريڪ ۽ ٻڌ ڌرم جو رنگ غالب رهيو آهي. اسلام جي تبليغ ڪرڻ وارن درويشن، قلب ۽ نظر جي دولت سان مالا مال بزرگن هت رهي هن زمين تي پنهنجن اعليٰ اخلاقي قدرن سان دنيوي عيش ۽ آرام، دولت ۽ اقتدار کان ڪناره ڪشي اختيار ڪئي. هنن جي بابرڪت اثر جي ڪري عام ماڻهن ۾ به دنيا کان بيزاريءَ جو انگ اثرانداز رهيو. انهن به صوفين جي پيروي ڪري، دنياداري کي هڪ حقير شيءِ سمجهيو ۽ آخرت جي زندگي سنوارڻ ۾ ڪوشان رهيا.

هتي جي موسيقي صوفيانه سوز ۽ راهباڻه سپردگيءَ جهڙن جذبن سان ڀريل آهي. ان جي جيڪڏهن بلندترين صورت ڏسڻي هجي ته قلندر شهباز، شاهه عنايت، شاهه لطيف، سچل، بيدل ۽ مصري شاهه جي ڪلام ۾ ڏسي سگهو ٿا.

راڳ سنڌ ۾ صوفين جي آستانن، اوتارن ۽ درگاهن جي دائما وندر ۽ وروتهن طور جاري رهيو آهي. راڳ سان دل ۾ هڪ اهڙي ڪيفيت پيدا ٿيندي آهي جنهن کي وجد ۽ حال سان تعبير ڪري سگهجي ٿو. انهيءَ سان جسم ۾ ڪڏهن ڪڏهن غيرمتوازن حرڪت پيدا ٿيندي آهي، جنهن کي ماهرن اضطراب سڏيو آهي. روح کي دلڪش نغمن سان هڪ عجيب

مناسبت رهي آهي. راڳ ۾ الله تعاليٰ هڪ اهڙو تاثر رکيو آهي جو هيڏانهن ساز جي ڇيڙ ٿي، راڳ رچيو، هوڏانهن انسان تي عجيب و غريب ڪيفيت طاري ٿي ويئي.

راڳ روح جي غذا آهي. سنڌ جي ماڻهن جي فطرت ۾ راڳ تي ريجهڻ واري خصوصيت مثالي آهي. سنڌ جي تاريخ هن سلسلي ۾ ڪيترن ئي مثالن سان پري پيئي آهي. عام طور محفلن ۾ ڏٺو ويو آهي ته سنڌ ۾ موسيقار يا راڳي اجان راڳ يا ساز ڇيڙيندوئي مس آهي ته ٻڌندڙ جا هٿ پير اُن جي لئي تي حرڪت ڪرڻ شروع ڪندا آهن. انهيءَ ڪري چوندا آهن ته جنهن شخص کي بسنت يا ساونڻ جي موسمن جا دلڪش ۽ رنگين گل ۽ منظر، ساز ۽ سرود جون دلنواز تارون متاثر نه ڪري سگهيون، اُن انسان جي مزاج ۾ يقينا ڪا خرابي هوندي، ۽ اها خرابي لاعلاج آهي. يقنا سنڌ جو هر ماڻهو انهيءَ بي حسيءَ واري مرض کان آجو، انهيءَ خرابيءَ کان بچيل ۽ راڳ جهڙي علم ۽ فن جو ڄاڻو ۽ دلداده آهي.

پينگهي ۾ ليٽيل ننڍڙو سنڌي ٻالڪ ماءُ جي سريلي، مٺي ۽ دلڪش آواز ۾ ڳايل اوراڻن يا لولين ٻڌڻ سان گهري ننڊ ۾ سمهي پوندو آهي. هن کان اوراڻن ۽ لوليءَ جي ٻولي ته سمجھ ۾ ڪانه ايندي آهي، هن کي انهن اوراڻن ۽ لولين ۾ ڪم آندل لفظن جي معنيٰ مفهوم جي به ڪا خبر ڪانه هوندي آهي، پر هو آلاپ ۽ سوز تي ننڍاڪڙو ٿيو پوي. اهڙيءَ طرح باربردار اُٺ سندس ڳوڏن ۾ ٻڌل گهنگهرن جي ڇمڪي کان ايتريقدر ته مدهوش ۽ متاثر ٿي ويندو آهي، جو اُن کي سندس پٺ تي لڏيل بار ۽ وزن جو احساس ئي نه رهندو آهي. گهنگهرن جي ڇمڪيٰ ۽ موسيقيءَ سان ان ۾ اهڙي ته مستي اچي ويندي آهي

جو سندس رفتار بہ تيز ٿي ويندي.

اڳ ۾ عرض ڪيو اٿم تہ راڳ سنڌ جو ورثو آهي، سنڌ جي ثقافت جو هڪ اهم جزو آهي، هن فن جا سنڌ ۾ ڊار ڊار مڪتب، ڊار ڊار ادارا ۽ ڊار ڊار مرڪز آهن. لطيف جي درگاهہ انهن سيني مرڪزن ۾ اهم ۽ اتم مرڪز آهي. هيءُ مقام سنڌ جو روح آهي، سنڌڙيءَ جي جان آهي ۽ لطيف اسان جو ساهہ آهي. لطيف سنڌ ۾ جوڳ، ڀڳتي ۽ تصوف جي تحريڪن جو روح روان آهي. لطيف راڳ ذريعي پنهنجي پيغام کي هنڌ هنڌ پهچايو آهي. ڊاڪٽر بلوچ صاحب لکي ٿو تہ:

”سنڌ جي مسلمان صوفين ۽ درويشن ”جوڳ“ جي عقيدي وارن انهن جوڳين فقيرن ۽ ڀڳتيءَ جي انهن ڀڳتن جو قدر ڪيو، جيڪي ڏٺيءَ جي هيڪڙائيءَ جي پرچار ۾ پورا هئا. توحيد جي پرچار لاءِ مسلمانن درويشن جوڳ ۽ ڀڳتيءَ جي عنوان کي پنهنجي شاعريءَ جو موضوع بنايو. هن هڪ الله سان عقيدت ۽ محبت جو سبق ڏنو، انهيءَ سبق کي موثر بنائڻ لاءِ هن بزرگن پنهنجي ڪلام ۾ اهڙي تبليغ ڪئي ۽ سندن شعر ڳايا. موضوع جي مناسبت سان انهيءَ واسطي هند جي راڳن خاص طرح پورويءَ (يا پوربي)، رامڪلي ۽ جوڳيا کي موزون سمجهيو ويو“ (1).

اسماعيلي فڪر جي داعين بہ بلڪل اهوئي طريقو اختيار ڪيو. هن پنهنجي ڪلام يعني گنانن ۾ تصوف ۽ ڀڳتيءَ جي موضوعن کي تمثيلن ذريعي، راڳداريءَ ۾ راڳ جي وسيلي ۽

(1) ڊاڪٽر نبي بخش بلوچ: سنڌي موسيقيءَ جي مختصر تاريخ، شاهہ عبداللطيف ثقافتي مرڪز، ڀٽ شاهہ، 1978ع، ص121

راڳ جي مختلف سرن ۾ ڳائي مريدن کي توحيد جو سبق ڏنو ۽ کين دنيوي لالچن کان بيزاريءَ جون ڳالهيون ٻڌايون.

ڊاڪٽر بلوچ صاحب لطائف لطيفيءَ جي حوالي سان لکي ٿو:

”شاهه صاحب کي راڳ ئي پٺ تي رهايو، نه ته پاڻ پنهنجي جذبي ۽ جوش ۾ هتان کان هتي گهمندا ڦرندا رهيا. راڳ جي رس سان ئي سندن تسڪين ٿي ۽ راڳ خاطرئي پٺ وسائي وينا“ (1).

ڊاڪٽر بلوچ صاحب اڳتي لکي ٿو ته:

”پٺائي صاحب هڪ اهلِ دل انسان هو، ۽ انهيءَ ڪري سندس خاص توجهه پڻ ماڻهن جي دلين کي جيارڻ طرف هو. حق شناسي ۽ حقيقت، شاعرانه لطافت ۽ موسيقيت سندس لطيف طبع جا لازم ملزوم جُز هئا، انهيءَ ڪري هن فطري طور راڳ جي رس ۽ اثر جي قوت کي محسوس ڪيو، ۽ سندس اعليٰ فهم راڳ جي نوعيت بابت اهو نقطو نروار ڪيو ته راڳ اهو، جو دلين تي اثر ڪري. لطيف پنهنجي طبعي احساس ۽ عملي مشاهدي جي بناءَ تي، راڳ جي انهيءَ رس کي اتم ڪيو جيڪو هن کي موهي ۽ جيڪو دلين تي اثر ڪري، بلڪ جيڪو ميُون دليون جياري.“

راڳ جي انهيءَ نظريي کي ڊاڪٽر بلوچ صاحب، شاهه جي هڪ وائيءَ جي حوالي سان هن طرح ٿو بيان ڪري:

”سڌڙين ۽ هَوس وارن عياشن لاءِ اهو مشڪل آهي جو هو راڳ جي راز کي پروڙي سگهن. اها هڪ مام آهي جيڪا

---

(1) ڊاڪٽر نبي بخش خان بلوچ: سنڌي موسيقيءَ جي مختصر تاريخ، پٺ شاهه، شاهه عبداللطيف ثقافتي مرڪز، 1978ع، ص173

سڏڙين جي سمجهہ کان ٻاهر آهي. اها ترنم واري تند جيڪا دلين تي اثر ڪري، سا سگڙي، تنبڙي، گهنبڙي، نڙ، مرلي ۽ ٻين سرودن جي ڪاريگريءَ واري وڄت کان اتم ۽ اعليٰ آهي. ساز جي هنرمندانہ وڄت مرون موهي سگهي ٿي، مگر سوز واري دردمندانہ وڄت ئي دلين تي اثر ڪري ٿي"(2).

لطيف جي وائي آهي:

سڏڙيان سگڙي، ڳالهہ ڳجهڙي

مون ماريندي ڪڏهن ....

(1) جا وڄائين جنڙا، نہ تنهن نڙ جهڙي

مرليءَ کي جنهن مات ڪيو، نہ تنهن تل تنبڙي

(2) تاريو جنهن توڏي کي نہ سو گهنبڙ گهنبڙي

ڏاريو جنهن ڏياج کي تندان تنهن تکڙي

(3) وانءِ اونائي ان کي، ويهہ مَ کڻ وکڙي

بيخود بابو سي ٿيا، ٻرندي جن ٻڏڙي

(4) جا ساراهيل سبحان جي، تنهن واڪاڻ ڪهڙي

ڪوڙين واڄٽ ڪيترا لکين لائيندڙي

(5) نہ سرِي، نہ سنڌ ڪام نہ ڪا نہ هند جهڙي

سهين سرودن کي پاٽان پوءِ وڄهندڙي

(6) ڪڙي ڪلاتن کي، محبت وارن منڙي

منايان منٺي گهٽو، چتان جن چکڙي

(7) گهانڊار مِرون موهيا، هيءَ ماٺهو موهيندڙي

آهي عبداللطيف چئي، هي منا جيارينڌڙي.

مٺي چئي آيو آهيان تہ راڳ جي تند ۽ تار مُيون دليون

(2) ايضا، ص253

جياريندڙ ۽ مردن ۾ جان پيدا ڪندڙ ۽ بيمارن کي چاڪ ۽ چوبند ڪندڙ دوا طور ڪم ڏيندڙ آهي. لطيف لاءِ ڊاڪٽر گربخشاڻي لکي ٿو:

"سرود ۽ سماع کان سواءِ شاه لطيف کي سرندي ڪانه هئي، راڳ سندس جان جو جياپو هو، ۽ ساهه به سماع ۾ ڏنائين."

چون ٿا ته هڪ لڳا مخدوم محمد هاشم ٺٽوي ساڻين سان وٽس لنگهي آيو. مخدوم صاحب کي ايندو ڏسي، فقيرن کي فرمايائون ته "سڀ ساز ۽ سرود کڻي وڃي اندر رکو." خوش خيروعافيت ۽ حال احوال کان پوءِ مخدوم صاحب سرود ۽ سماع جي مخالفت ۾ ڳالهائڻ شروع ڪيو ۽ شرعي دليل ڏيئي، شاهه کي انهن جي ترڪ ڪرڻ جي هدايت ڪئي. شاهه صاحب خاموشيءَ سان ويٺي ٻڌو. جڏهن هن ڳالهائي بس ڪيو تڏهن کين چيائيون ته "مثلا ڪو وڻ هجي، جنهن مان خدا جي خلق کي گهڻو فائدو رسندو هجي، مگر اهو وڻ سوڪهڙي سبب سڙي وڃڻ تي هجي، ان جي پير ۾ گندي پاڻيءَ جو هڪ چشمو هجي، هاڻي ٻڌايو ته ان چشمي مان ان وڻ کي پاڻي ڏجي يا نه؟" مخدوم صاحب وراڻيو ته "اهڙيءَ حالت ۾ وڻ کي گندو پاڻي ڏيڻ جائز آهي."

اهو ٻڌي شاه صاحب چين "منهنجي دل ۾ به الاهي محبت جو هڪ وڻ آهي، جو سماع بنان سُڪيو ٿو وڃي." اجا ايترو چئي بس ڪيائين ته اندران ازغيبي سازن ۽ سرودن جو سريلو آواز ٿيڻ لڳو. مخدوم صاحب ۽ سندس ساٿي وائڙا ٿي ويا ۽ مانڙي ڪري رمندا رهيا."

لطيف ڪڏهن ته ڏينهن جا ڏينهن سماع ۽ سرود ۾ صرف ڪندو هو. اهڙيءَ حالت ۾ پنهنجي وجود جو به سماع نه رهندو

هوس، بعضي اکين مان اچانڪ لڙڪ پيا وهندا هئس. جذبو ايندو هوس تہ پاڻ بہ اچي ڳائڻ ۾ چٽڪندو هو، ۽ مولانا روميءَ وانگر وجد ۽ رقص جي حالت ۾ وايون ۽ ڪافيون بي اختيار سندس وات مان نڪري ويندي يون هيون. ڊاڪٽر گربخشاڻي لکي ٿو تہ:

”جامو پهرڻ کان پورا ايڪيهہ ڏينهن اڳ خلوت اندر رهيو. انهيءَ ساري عرصي ۾ ٻن ويلن جيتري ماني مس کاڌائين. جڏهن ٻاهر نڪتو، تڏهن غسل ڪري، چادر اوڍي، مراقبي ۾ ويهي، پنهنجي رب سان رهاڻ ۾ مشغول ٿيو. فقيرن کي سماع ۽ سرود جو اشارو ڪيائين. ٽي ڏينهن برابر اهو لقاءَ لڳو پيو هو، چوڌاري چپ چاپ هئي، سڀڪو سماع جي سوز ۽ ساز ۾ محو هو. آخر راڳ بند ٿيو، فقير شاهہ جي نزديڪ ڇا وڃي ڏسن تہ شيءِ نہ هئي ڪانہ! سندس روحاني پکيئڙو هن خاڪي پڃري مان الائجي ڪيڏيءَ محل پرواز ڪري وڃي عالم ارواح ۾ پهتو هو.“

راڳ جي رنگ جو اثر لطيف جي فقيرن تي بہ گهڻو رهيو آهي (1).

ڊاڪٽر بلوچ صاحب لکي ٿو تہ:

”لطيفي فقير جيڪي راڳائي هئا، تن مان گهڻن کي واري جو تپ ٿي پيو. جڏهن مونجهہ ۽ پيڙا کان پريشان ٿيا تہ حضرت شاهہ صاحب سان طبيعت جي ناسازيءَ جي شڪايت ڪيائون، تڏهن شاهہ صاحب کين ارشاد فرمايو تہ ”هر جمعي رات سندم

---

(1) ڊاڪٽر گربخشاڻي، هہ. م: مقدمہ لطيفي، ڪراچي ايجوڪيشنل پريس، 1936ع، ص ص56

والد بزرگوار (شاهہ حبيب) جي درگاهہ تي لطيفي ساز وڄايو ۽ راڳ ڳايو.“ فقيرن ان تي عمل ڪيو ۽ بلڪل هو چڱا ڀلا ٿي ويا. هو پهر رات کان پوءِ راڳ شروع ڪندا هئا ۽ صبح صادق وقت بس ڪندا هئا. پر ڪجھ وقت گذرڻ کان پوءِ باقاعدگيءَ سان راڳ شروع ڪرڻ ۾ سستي ڪيائون ۽ وري اچي ڪين تپ ورايو. انهيءَ ڪري پوءِ هميشہ لاءِ (باقائدگيءَ سان جمعي رات) راڳ ڪندا هئا، جو ويندي هن وقت تائين هر جمعي رات ڪندا رهن ٿا (1).“

لطيف جي راڳ جي مشهور ماهر سيد غلام شاهہ لطيفيءَ سان لطيف جي راڳ جي رڪارڊنگ جي سلسلي ۾ جڏهن منهنجي ملاقات ٿي تڏهن شاهہ صاحب گهڻو بيمار ۽ ڪمزور هو. چيائين تہ دل جو عارضو اٿمر، انهيءَ ڪري ڳائي نٿو سگهان، پر مون ڏٺو تہ لطيف سرڪار جي حضور ۾ هو راڳ باقاعدگيءَ سان ڳائيندو هو. جنهن ڏينهن اسين ساڻس مليا هئاسين اِن ڏينهن راڳ ڳائڻ لاءِ سندس وارو هو. هوڏانهن پاڻ هلڻ کان لاچار هو پر جڏهن راڳ واري سماع ۾ اَچي ويٺو ۽ راڳ جي ڇيڙ ڪيائين ۽ آهستي آهستي رنگ مچندو ويو، تڏهن اسان محسوس ڪيو تہ هو بيمار نہ بلڪ چاق ۽ چوبند لڳي رهيو هو ۽ سندس نوجوان پٽ نوراحمد شاهہ کان بہ زور پئي محسوس ٿيو. راڳ اڄ بہ مخدوم طالب المولىٰ جهڙن زندهہ روحاني رهبرن جي صحت لاءِ غذا ۽ روحاني سير لاءِ سمر آهي.

اهڙيءَ طرح سچل جي درگاهہ، سچل جا آستان، راڳ جي

---

(1) ڊاڪٽر نبي بخش خان بلوچ: سنڌي موسيقيءَ جي مختصر تاريخ، ڀٽ شاهہ، شاهہ عبداللطيف ثقافتي مرڪز، سال 1978ع، ص175

محفلن ۽ معرڪن جا ناتا ۽ نڪاتا رهيا آهن. سنڌ هجي يا هند، سنگاپور هجي يا هانگ ڪانگ، جت به شاهه ۽ سچل جا پيرو هوندا، اتي راڳ جي ريجهه ۽ رهاڻ نه ٿئي ۽ شاهه ۽ سچل جو ڪلام نه ڳائجي ته اها محفل اڻپوري ۽ اڌوري هوندي ۽ اها پوڄا ۽ پاٺ بيڪار ۽ بي مقصد سمجهيو ويندو آهي. اهڙين محفلن ۾ سچل جا پيرو گڏجي ڳائيندا آهن:

آءُ بانهي تون سائين، پاتم پاند ڳچيءَ ۾ ڪپڙو

يا چوندا:

جو اڳڻ پيهي اچ آيو، سو سامي مون تان صحيح سڃاتو
بيرا ڳڻ جو بيک ڪري، تنهن ڪيڏو هنر هلايو
سوجهيائون جوڳين واريون، تنهن لڳن مون لايو
مرلي مست آواز انهيءَ جي، منهنجو روح ريجهايو.

انهيءَ سرود جي سوز سان ڳائيندڙن فقيرن ۽ پڳتن جي اکين مان لڙڪن جون قطارون وهنديون آهن ۽ هُو مست ٿي جهومندا آهن.

لطيف وانگر سچل جي راڳ ۽ راڳداري ۾ انوکو سرود آهي، انوکو انداز آهي ۽ ان کي پنهنجو انوکو رنگ ۽ رس آهي. سيد حسام الدين شاهه راشدي لکي ٿو:

”سچل جي پيرو صوفي فقيرن جا جٿا، هن فقير جو ڪلام سڄيءَ سنڌ ۾ ڳائيندا وتندا هئا. گيڙو رتا ڪپڙا پيل هوندا هئن، پيرن تائين چولو ۽ هيٺ تي ڳوڏ، مٿو اگهاڙو، بانهن ۽ ڳچيءَ ۾ مڻين جو مالهائون، ڪشتو به هوندو هئن ۽ يڪتارو به. يڪتارو ڪٺي، هٿ ۾ چپڙيون جهلي، پيرن ۾ ڇيريون وجهي، جڏهن ڪن تي هٿ رکي ”الوميان“ ڪندا هئا، تڏهن لئي لڳي ويندي هئي. نچندا به هئا ۽ ڳائيندا به هئا. ڏاڍي ترنم ۽ طرز

سان، ٻڌندڙن جا لونءَ لونءَ ڪانڊارجي ويندا هئا، حو چوندا هئا (1):

ٻگلي ٻگلي ٿي ٻگوليان، جهاتيون پايان

فقيرن کي اهو سيڪجهه پنهنجي مرشد، پنهنجي روحاني رهبر سچل ڪان ورثي ۾ مليو هو. مرحوم رشيد احمد لاشاري لکي ٿو:

”سچل سائين پهرين قادري طريقي جو هو، پر پوءِ چشتي طريقي جو متس اثر ٿيو. چون ٿا ته انهن ڏينهن ۾ محڪم الدين چشتي، جو بهاول پور جو وينل هو ۽ هميشه سير و سياحت ۾ مشغول رهندو هو، سير ڪندي اچي درازن ڪان نڪتو. اتفاق سان ڳوٺ جي ٻاهرين رستي تي، هن جي سچل سان ملاقات ٿي، جنهن کيس هٿ جو هڪ ڌڪ هڻي چيو ته:

”هن لاءِ عشق جي هڪئي ضرب ڪافي آهي.“

ان ڪان پوءِ فقير رنديءَ جي حالت ۾ اچي ويو. راڳ سان دل ٿي پيس، سُر تار سان لئون لڳي ويس ۽ رات ڏينهن راڳ ڳائڻ ۽ ڪلام چوڻ ۾ مشغول رهندو هو (2).

انهيءَ لئون لغار ۾ سچل هميشه استغراق ۾ رهندو هو. راڳ جي رهاڻ ۾ وقتي مستي ۾ اچي نچڻ لڳندو هو. ساز جي تار چرڻ سان بيخود ٿي ويندو هو، اکين مان آب وهڻ لڳندو هوس؛ جسم جو وار وار اُڀو ٿي ويندو هو، ۽ بي اختياريءَ ۾ لفظ منهن مان نڪري ويندا هئس، جيڪي فقير لکندا ويندا هئا. عالم مدهوشيءَ مان سجاڳ ٿيڻ ڪان پوءِ کيس سندس شعر

---

(1) سيد حسام الدين شاهه راشدي: هو ڏوٿي هو ڏينهن،“ سنڌي ادبي بورڊ ڄامشورو

(2) رشيد احمد لاشاري مرحوم: سچل جو رسالو (سنڌي ۽ سرائيڪي) حيدرآباد، آر- ايڇ- احمد ائنڊ برادرس، 1965ع، ص7

پڙهي ٻڌايو ويندو هو ته چوندو هو ته ابا! چوڻ واري اهو چيو آهي، اسان کي ان جي ڪا به خبر ڪانهي.

سچل لاءِ راڳ ائين هو جيئن بيمار لاءِ دوا يا قوت بخش غذا، چون ٿا ته:

"هڪ ڀيري اسهال خونيءَ جي سخت بيماري ٿيس، جنهن ۾ تمام ضعيف ٿي لڙهي ويو. سخي قبول محمد کي سندس حسن پرستي ۽ راڳ جي شوق جي خبر هئي، تنهن مير رستم خان ڏي چوائي موڪليو. ميرصاحب راڳ جو بندوبست ڪيو، راڳ سچل جي جسم ۾ رڳن ۾ نئين خون مثل ڪم ڪيو. هو اهڙو ته خوش ۽ سرهو ٿيو جو ٽپ ڏيئي اٿيو ۽ راڳ تي مستيءَ ۾ اچي نچڻ لڳو ۽ نوبنو ٿي ويو (1)."

ڪن بزرگن جي راءِ موجب راڳ ۾ جذبات جي اُتار ۽ چڙهاءَ سبب خود سپردگيءَ جو عالم پيدا ٿي ويندو آهي، ۽ راڳي پاڻ به مالڪ حقيقيءَ جي ذات ۾ گم ٿي ويندو آهي، ۽ ساڳيو تاثر ٻڌندڙ تي به ٿيندو آهي، ايتريقدر جو انساني شخصيت جا سڀ پهلو هڪ ئي وقت جاڳي پوندا آهن (2).

ماحول جي ترجماني، ماحول مان متاثر ٿي ان ۾ گم ٿي وڃڻ، ڏيهي راڳ مالا جون خاص خاصيتون آهن. راڳ ۽ راڳداريءَ ۾ روحاني قدرن جي جهلڪ نظر اچي ٿي.

ڊاڪٽر ٽئگور جو خيال هو ته حق تعاليٰ پنهنجي جلال ۽ جمال جي ترجمانيءَ لاءِ عام ماڻهن جي لاءِ راڳ ڳائيندڙن کي منتخب ڪري ٿو. اهي سندس جلال ۽ جمال سان پنهنجي ماحول ۾ وسڻ وارن جي دل ۽ دماغ کي منور ڪن ٿا. ٽئگور

---

(1) رسالو سچل سائين، سکر، ميشرس هريسنگهه سنس، ص17
(2) موسيٰ خان ڪليم: موسيقي، نئين تحريرين، پشاور، 1965ع

جو چوڻ آهي تہ عوامي گيتين ۾ خود خدا ڳالهائي ٿو، انهيءَ ڪري انهن گيتن ۾ روحاني قدرن ۽ اسرارن جي جهلڪ نظر ايندي آهي. روحاني اسرار دلين ۾ اهڙيءَ طرح لڪل هوندا آهن، جهڙيءَ طرح باهہ فولاد ۽ پٿر ۾ سمايل هوندي آهي، يا جيئن ڏيٺين هيٺ ٿڌي ۽ مٺي پاڻيءَ جا جهرڻا لڪل هوندا آهن. دلين ۾ لڪل انهيءَ عظيم الشان روحاني دنيا جو مشاهدو ڪرڻ لاءِ راڳ ئي هڪ ڳڙکيءَ جو ڪم ڏيئي سگهي ٿو. موسيقيءَ جي مڌر، رسيلي، دلربا ڌنن ۽ تانن ۾ ئي اها قوت آهي جيڪا روحاني دنيا جي اسرارن کي ظاهر ۽ پيدا ڪري سگهي ٿي. موسيقي ئي انساني دلين کي حرڪت ۾ آڻي سگهي ٿي.

هڪ سياڻي جو قول اهي تہ ”جو شخص غمگين هجي، ان کي راڳ طرف رجوع ڪرڻ گهرجي، انهيءَ ڪري جو نفس تي جڏهن بہ غم طاري ٿئي ٿو، تڏهن ان جو نور وساميو وڃي، پر جڏهن هو خوش هوندو آهي تڏهن ان جو نور مشتعل ٿي ويندو آهي. موسيقي ان جي نفس جو نور مشتعل ڪري ڇڏيندي آهي.

سنڌي عوامي موسيقيءَ جدائيءَ جي درد جو هڪ ڀرپور آلاپ آهي، جو پنهنجي پوري ماحول کي درد جي لذت سان ڀرپور ڪري ڇڏي. سوز ۽ گداز ۽ درد جو اهو سرچشمو هڪ وڇڙيل روح جو فرياد آهي.

سچل پاڻ بہ وڏو راڳي هو، هو هڪ هٿ ۾ تنبورو کڻي ڳائيندو هو ۽ جيئن جيئن مستيءَ ۾ ايندو ويندو هو تيئن تيئن بي اختياريءَ ۾ بي خوديءَ وچان ساز جي ڌن تي رقص ڪرڻ لڳندو هو (1).

---

(1) Tirathdas, H.T. Story of Love, Hyderabad. P.8

شاهہ عنايت صوفي، لطيف ۽ سچل جو راڳ صوفياڻو راڳ آهي، اهو عوامي رنگ آهي. اُن ۾ صوفيانہ سپردگي نمايان نظر اچي ٿي. خداپرستي، خداشناسي، بيخودي ۽ مستي انهن جي راڳ جو روح آهن. دنيا کان بيزاري هنن بزرگن جي راڳ جا موضوع آهن. راڳ جي ٻول جا اهي موضوع ٻڌندڙن جي قلبي ڪيفيت تي بہ اهڙائي اثر ڇڏيندا آهن.

سچل جي راڳ جي لئي ۾ جيڪو سوز سمايل هوندو آهي، ان جو جواب مشڪل سان ملي سگهندو. هن فقير جي راڳ ٻڌڻ سان ائين ٿو محسوس ٿئي تہ آواز سان گڏ روح بہ ٻنڌڻن مان آزاد ٿي، اڏامڻ لڳي ٿو. اڏامڻ جو اهو جذبو ٻڌندڙن کي جلدي سندس اصل منزل تائين پهچائي ٿو.

سچل جو رسالو سنڌي راڳ جو سونهون آهي. سندس ڪافيون، راڳ ۽ راڳداريءَ جي سرن تي ٻڌل آهن. انهن ۾ سر جوڳ، ڪونسيو، ڪلياڻ، سارنگ، ڪوهياري، ڀيروي، مومل، پوربي، آسا، تلنگ، پهاڙي ۽ سورٺ خاص سُر آهن. جيئن سچل جي درگاهہ تي ٿيندڙ راڳ ۽ سچل جي راڳ جي مڪتب يعني راڳ جي اداري جو مطالعو بہ ضروري آهي. ايجا بہ وڌيڪ ضرورت هن ڳالهہ جي آهي تہ سنڌ جي مختلف ماڳن ۽ مڪانن، مندرن، آستانن، درگاهن ۽ ڪافين ۾ مروج راڳ جو تقابلي اڀياس ڪيو وڃي ۽ اهڙيءَ طرح راڳ جي مختلف مڪتبن جي باري ۾ مڪمل ۽ سموري معلومات ملي سگهندي. ساڳئي وقت ماڻهن جي نفسيات ۽ جبلت تي ان جو جيڪو اثر ٿئي ٿو، ان جو بہ مطالعو ڪيو وڃي ۽ ان تي تحقيق ڪئي وڃي.

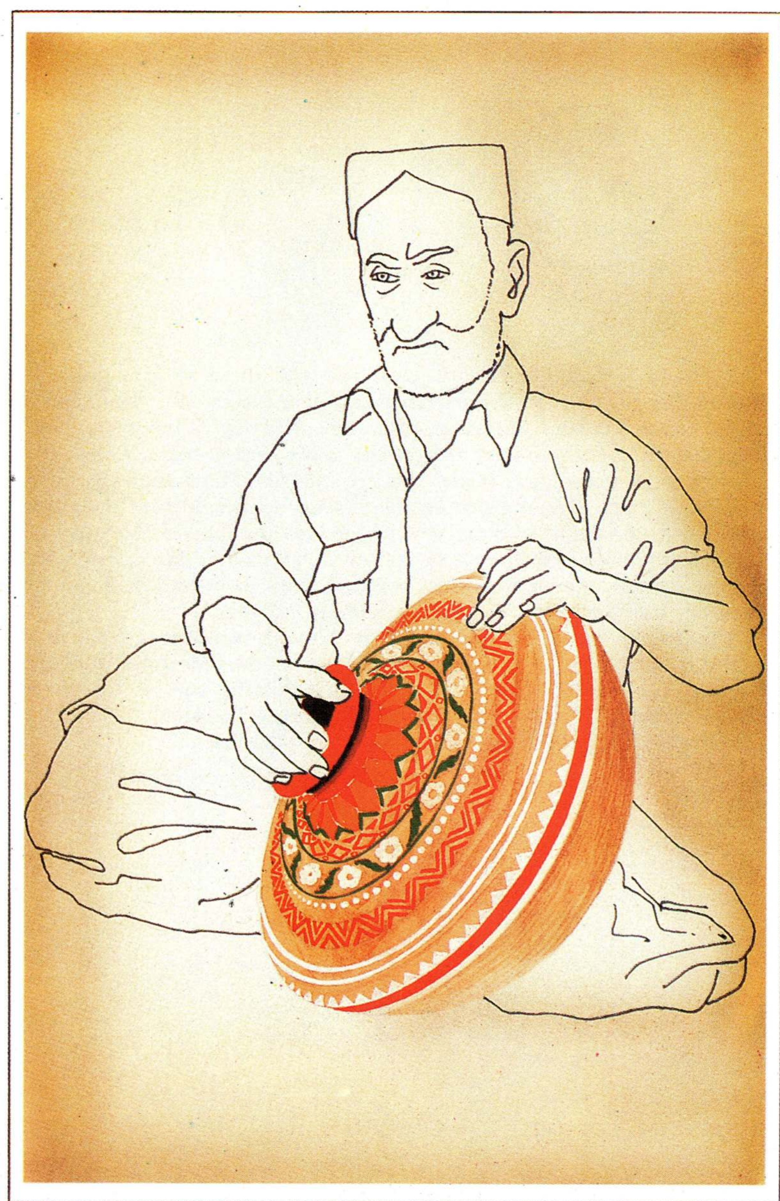
سچ تہ هيئن آهي تہ لطيف ۽ سچل جي راڳ مان فيضياب ٿيڻ کان پوءِ، سنڌي راڳ ۽ راڳداري، عوامي موسيقيءَ جي

معراج تي پهتل آهن. سنڌي راڳداريءَ جو اهو سوز ۽ گداز هڪ متبرڪ نعمت آهي، جا ٻي انت خوبين ۽ خصوصيتن سان ڀريل آهي، جنهن تي تحقيق ۽ قولها جي ضرورت آهي. انهيءَ تحقيق جو هڪ مضؤع هي ٻه هجڻ گهرجي تہ جيئن لطيف لاءِ راڳ نفس جي نجات لاءِ علاج مثل هو، جيئن بلي شاهہ مستيءَ ۾ اچي ناچ ڪندو هو، جيئن سچل بيماريءَ جي حالت ۾ راڳ ٻڌڻ سان چاق ۽ چوبند ٿي ويندو هو، جيئن امام اعظم جي مشهور شاگرد امام دائود الضائي لاءِ چون ٿا تہ هن جي ڪمر جهڪي ويئي هئي، پر جڏهن هو راڳ جي محفلن ۾ شريڪ ٿيندو هو تہ راڳ ٻڌڻ سان هو جذبي ۾ اچي ويندو هو ۽ جوش ۾ سندس ڪمر سِڌي ٿي ويندي هئي (1)، جيئن ڏياچ راڳ ۽ سُر تي سِر ڏنو، جيئن اڄ ٻہ ماتا جي بيماريءَ جو جوش گهٽائڻ لاءِ عورتون گڏجي خاص آلاپ ۾ ماتا جي لولي ڳائينديون آهن. جيئن اڄ ٻہ ماهرن Music Therapy جي مدد سان راڳ کي بيمارين جي علاج طور استعمال ڪرڻ شروع ڪيو آهي، تيئن انهن موضوعن کي سامهون رکي سنڌي عوامي راڳ تي تحقيق جي اشد ضرورت آهي. اها تحقيق جيڪڏهن سائنسي اصولن موجب ڪئي ويئي تہ مون کي يقين آهي تہ ان جا سٺا ۽ فائديمند نتيجا نڪرندا.

---

(1) حجة الاسلام امام ابو حامد الغزالي: "موسيقي کي شرعي حيثيت"، مترجم سيد نصير شاهہ لاهور، اداره ثقافت اسلاميہ پاڪستان، 1963ع، ص38.





شاعريءَ ۽ موسيقيءَ جو ميل

ذوالفقار راشدي

منهنجو خيال آهي تہ ’لطيف فن‘ جي نالي واريون جيڪي بہ شيون مشهور آهن، تن مڙني ۾ موسيقيءَ جي جاءِ مٿانهين آهي. شاعريءَ ۽ موسيقيءَ جو جيتوڻيڪ پاڻ ۾ سڀني پيئرن وارو گهرو ۽ گهاٽو سبنڌ آهي، ليڪن مان ائين ٿو ڀانيان تہ اُچيءَ شاعريءَ کي اُوچي کان اوچي مقام تائين آڻڻ لاءِ موسيقيءَ جي ملت تمام ضروري آهي، پر موسيقيءَ کي اُچي شاعريءَ جي ڪاڻ ڪڍڻ جي ايتري ضرورت ڪانهي. جڏهن بہ اسين ڪنهن راڳيءَ کي ڪجهہ ڳائڻ لاءِ چوندا آهيون، تہ ان جو مطلب بنيادي طور راڳ سان هوندو آهي، ۽ نہ اُچن لفظن جي ٻُڌن سان جڙيل ۽ جهنجيل شاعريءَ سان. ٻڌندڙ جو خيال پهريائين ڳائڻي جي موتين جهڙن منظوم لفظن ڏانهن نہ، بلڪ آوازن جي فني بجاوريءَ ۽ ڳائڻ جي ڍنگ ڍار ۽ ورجاءَ ڏانهن

رذل رهندو آهي، ۽ پوءِ، گهٽي ٿهمر ۽ ڏيرج بعد، خيال جو گهوڙو لفظن جي ماپ ۽ تڪ تور ڪرڻ لاءِ واڳ ورائيندو آهي. راڳ يا سُرَ سان انساني ساهه جون ڳنڍيون ڳنڍيل آهن، چو ته راڳ ڪنهن اڪيليءَ قوم يا ڪنهن اڪيلي جاگرافيائي ٽڪري جي ملڪيت نه آهي، پر پوريءَ انسانذات جي روحاني پاڪيزگين جي ميراث منجهس موجود آهن. موسيقي يا راڳ، نالو آهي هڪ رسيلي ۽ توريل تڪيل آواز جو، جيڪو ٻڌندڙ جي ڪن کان اندر پيهي، روح سان وڃي رلمل ٿئي ٿو- پوءِ اهو آواز ڪٺي سازن جي تند تار مان اُپري، نڙيءَ مان نڪري، يا چپن جي چرپر سان پيدا ٿئي. هائو، ايترو ضرور ميجبو ته جيڪڏهن منجي سُرَ سان وري منوهر ۽ منڙا ٻول رلجي نڪرن، ته راڳ جو مزو ٽهان ئي چوٽ چڙهي ويندو. جيئن مٿي چيم، موسيقي ڇاڪاڻ ته ڪنهن به شخص، جماعت ۽ قوم يا ملڪ جي ملڪيت ناهي، پر روح جي اندروني خلش ۽ مسرت جو چٽو پٽو چِٽُ يا ڇاپ آهي، تنهڪري هر آدم پوٽي جي من سان ٺهڪي ڦهڪي اچي ٿي. هيءُ سچ آهي ته جهڙيءَ ريت جدا جدا هنڌن تي انساني ٻوليون نراليون ۽ جداريون ٿين ٿيون، هوبهو ائين جدا جدا ڏيهن جي موسيقيءَ ۾ آوازن جي تڪ تور جا ماڻ ۽ ماپا به نوان نوان ٿين ٿا، پر ڪنهن ٻوليءَ جي بيحد سهڻن، سباجهن ۽ مهر ڀرن لفظن جي اثر رڳو ان ٻوليءَ جي ڄاڻوءَ تي ئي پئجي سگهجي ٿو، ۽ اهو لفظي رس رڳو ان کي ئي پڙ پوندو، ليڪن موسيقيءَ جو امرت- رس هر جيءَ کي جياريو ڇڏي: پرايو توڙي پنهنجو، ڪنهن نه ڪنهن حد تائين، ان جي لطف ۽ لطافت کان متاثر ضرور ٿئي ٿو. موسيقي پنهنجي مڻاج سان پَراين کي به پرپايو، پرڇايو، پنهنجو ڪريو

ڇڏي ـ پوءِ ڪٿي اها موسيقي دنيا جي ڪهڙيءَ به علائقي جي وطنيت رکندي هجي. سچ پڇ ته موسيقي، پنهنجي مجموعي فني حيثيت سان، انسانذات جو هڪ مشترڪ مذهب آهي.

شاعر ۽ راڳيءَ ۾ وڏي ۾ بنيادي وڇوٽي به اها آهي ته شاعر پنهنجي ٻڌندڙن (يا پڙهندڙن) کي لفظن ۽ خيالن جي مهاڄار ۾ منجهائي ٿو، پر هڪ راڳي پنهنجي منٺي آلاپ سان هڪ اهڙي يڪسان ڪيفيت ٿو پيدا ڪري، جنهن کي واضع طور تي محسوس ڪري سگهجي ٿو. مان ته ائين چوندس ته راڳ رب جي ٻولي آهي، جيڪا سيني ٻانهڪي ڏاڍي منٺي ٿي لڳي. موسيقيءَ جا مَنڊَ، ماڻهن کي ته ڇڏيو، جيت جنٽي کي به جڪڙيو ڇڏين. ان مان پڌرو پيو ٿئي ته موسيقيءَ الاهي ذات آهي، جا ڏاتر طرفان انسان کي عطا ٿي آهي، تان ته انسان ان کي وڏائڻ ويجهائڻ سان آتمائن جا ازلي ڳانڍاپا ڳنڍيندو رهي. ان ڪري صوفين ۽ الهه لوڪن به ان جي وسيلي ئي پنهنجي رانول کي ريجهائڻ جي ڪوشش ڪئي، ۽ راڳ کي روحاني وندر ۽ ورونهن جو وسيلو ٺهرائي، رڳ رڳ کي تار ڪري، دل کي تنبورو بنائي، وحدت جي وائي ورجائڻ لڳا. هندو مت ۾ به واڄي ۽ راڳ جو درجو ڏٺيءَ جي ٻوليءَ وارو آهي، جنهن کي مان الله ۽ انسان جي اها گڏيل ٻولي ڪوٺيندس، جنهن ۾ ازل واري ڏينهن رب روحن سان ڳالهايو هوندو.** ڌرتيءَ مٿان ٻي ڪا به اهڙي سٻ کي هڪ ـ ڪَري وٺيل ٻولي ڪانه آهي. آواز

** حضرت خواجه نظام الدين محبوب دهلويءَ فرمايو آهي ته 'يوم ميثاق تي الله تعاليٰ روحن کان عهدو ورتو هو، ۽ فرمايو هو "الست بربکم؟" اهو آواز اڄ به منهنجن ڪنن ۾ ٻري رهيو آهي، ۽ اهو آواز مون کي پوريي راڳڻيءَ ۾ محسوس ٿي رهيو آهي!'

يا سُرَ جون هيٺ. متّانهيون، گهڻ گهٽ ۾ تڪ تور ته پوءِ ڪلاڪار ڪندا ئي رهيا، پر هڪ مسلسل سريلي آواز ۾ (جيڪو موسيقيءَ جي سڌريل ۽ فني تڪ تور تي نهيڪل ڦهڪيل ڪونهي) به وڏو جادو جڙيل آهي. جيئن ڪنهن ڪنواريءَ جي جنڊ جي، منڙي، پريات ويلي واري 'گهون-گهون' پکين جي لات، برسات جي ڦڙ ڦڙ، هير جي هٽڙن سان پنن ۽ تارين جي ڪڙ- ڪڙ، دل کي ڇو بهار بهار ڪندي آهي؟ ان ۾ ڪهڙي لفاظي لڪل ۽ شاعري ڇپيل آهي؟ ڪهڙي ٻوليءَ جا مهراڻي ماڻڪ منجهس پريل آهن؟ ڪجه به نه! ڪا به سڌريل ۽ انساني ڪاريگريءَ جي اوزارن سان گهڙيل نهيل، سينگاريل سنواريل ٻولي ڪانهي. بس، هڪڙو سُر آهي نه! چارڻ جي چنگ ۾ ڪا به شاعري ڪانه هئي، سڪٽو سُر ئي سُر هو. موسيقيءَ جي ذات سان ڏنيءَ ڪنيءَ پريل سُر، جنهن تي راءِ ڏياچ جو سر گهورجي ويو. پکي پکڻ، ماڻهو ڇيڻهوءَ ۽ جيت جنتي تي هيڏو سارو اثر وجهندڙ جادو نه ڪو امرالقيس جي اگهاڙيءَ شاعريءَ ۾ آهي، نه خيام جي شرابي رباعين ۾، نه شيڪسپيئر جي ملڪوتي ڪردارن ۾، نه گوئٽي جي فلسفيانه ٻولن ۾، ۽ نه غالب جي غزلن ۾. پٽ ڌڻيءَ جا بيت ايترو متّانهان، سدا جيئرا، رس پريا ۽ ملوڪڙا ڇو آهن؟ ڇو ته انهن جي اڏاوت موسيقيءَ جي پڪيءَ پختيءَ پيڙهه تي ڪيل آهي. منجهن سُر سٽيل ۽ راڳ رليل آهي. شاه جي رسالي ۾ وک وک تي، اکر اکر ۾ سُرَ جو سگ ملي ٿو. هڪ سريلي ۽ سوز پرئي آواز سان ڳايل بيت، دلين کي ڪيئن ونگن ۾ وڪوڙيو ڇڏي! پر شاعريءَ کي هيڏي اندروني اُدمي اثارڻ جي سگهه گهٽيءَ گهڙت ۽ پالش ڪان پوءِ به شايد نصيب ڪانه ٿئي.

”وائس آف آمريڪا“ تان جڏهن ’جاز‘ جو هڳاءُ هوائن ۾ پکڙجي ٿو، تڏهن جيءُ بي اختيار جهومڻ ۽ جهولڻ لاءِ تڙپي ٿو اٿي. جيتوڻيڪ ’جاز‘ جي سوکڙي يورپي نسل وارن آمريڪين کي انهن وٽان پلئه پيئي، جن کي هو ڪارا ۽ اڻسڌريل سڏي ڪائنئن بچان ڪن ٿا، پر اڄ ’جاز‘ آمريڪي ثقافت جي ساهه مٿ سوکڙي آهي: ڇو ته ’جاز‘ کي موسيقي جوڙي ٿي، ۽ موسيقي خدا جي ٻولي آهي، جنهن تي ’يورپي‘ يا ’ڪاري‘ جي ڇاپ ڇاپي نٿي سگهجي، ۽ نه ڪائنئن ڪَنَ لاٽار يا ڪنڌ ڌوڻ ئي ڪري سگهجي ٿي. اسان جي ڏيهي ناتڪ ۾ ماڻهن لاءِ ڏاڍي سوادي ۽ سٺيي ذهني خوراڪ، دل۔ پرتا راڳ آهن. هيءُ تجربو آهي ته ڏاڍي سٺي ڪهاڻيءَ وارا ناتڪ به ان ڪري مات کائي ٿا وڃن، ڇو ته منجهن موسيقيءَ تي گهڻ ڏيان ڏنل هوندو آهي. مغرب جي موسيقي چوٽيءَ ۾ ته اسان لاءِ پرائي ۽ پرانهين ٿي سگهي ٿي، پر ان جي ڪن روپن۔ رمبا، سمبا، ۽ بين ڌُنن جو اسان جي ناتڪي راڳن ۾ گهڻو رواج پئجي ويو آهي، ۽ اهي سُرَ به اسان کي ايتروئي وڻيل آهن، جيترو پنهنجي موسيقيءَ جو پراڻو ورثو. پڌرو آهي ته اوري ۽ پري جا قيد، موسيقيءَ جي ميناج ۽ اسرار کي ڏوڏي، ڏوٽي، آليڙي ۽ آکيڙي نٿا سگهن. ”بي. بي. سي“ کان، واءَ جي وراڪن ۾ ويڙهجي، جڏهن هڪ ’سُريلي چيخ‘ هتي پهچي ٿي ته هانوَ ۾ هُرکُر، ڦٿڪيءَ ۾ ڦڙ ڦوٽ کي جاڳائي، جيءَ ۾ جيون جي جوت اٿاريو ڇڏي. قاهره جي ”صوت العرب“ تان اُم ڪلثوم جو سريلو آواز، راڳ جو وڳو اوڍي اسان تائين اچي ٿو ته اسين ان سُر تان به ساهه گهورڻ لاءِ تيار ٿي وڃون ٿا، ڇو ته ڪو به ماکيءَ جهڙو آواز ڪنن ۾ ميناج اوتي سگهي ٿو، پوءِ اهو ڪٿي

ڪٿان ٻہ اچي ۽ ڪنهن جو ٻہ هجي. جيڪڏهن هتان جي قواليءَ تي هڪ جپاني شاعر، پروفيسر يون توگوچي، مست ۽ موهت ٿي سگهي ٿو، تہ ان ۾ ڇو شڪ ڪجي تہ هتي وارا ٻہ جپاني موسيقيءَ مان سرت ۽ سڪ پرائي سگهن ٿا.

دِيومالائي ڪهاڻين ۾ موسيقيءَ جو درجو 'اِلاهي آواز' جو آهي. سري ڪرشن جي بنسريءَ جا آلاپ، يا پاروتيءَ جو شوَ جي بين تي ناچ ڪرڻ، اسراري آڪاڻيون آهن. هيءُ ڪو شاعراڻو جادو ڪو نہ هو، پر سُر جي سَتَ ۾ سڏ هو، جنهن سرَ نوائي ڇڏيا.

مان پنهنجي روءِ سوءِ يا پنهنجن خيالن جي ئي آڌر تي نہ، پر گهريءَ سوچ ۽ گهڻي ويچار بعد هيءَ راءِ رکان ٿو تہ سڪڻي شاعري ڪيڏي ٻہ اُچي ۽ وڏائيءَ ڀري (great) ڇو نہ هجي، پر اها 'ڪتابي سوڪڙي' رڳو ٿورن پڙهيل ماڻهن ۽ آڏوهيءَ جي ڪم اچي سگهي ٿي. هونئن ٻہ، دنيا جا سڀ واڪاڻيل شاعر رڳو راڳين جي واتان ڳائجي وڃائجي ئي سڃاپيا، سدا جيئرا ۽ جڳ-مشهور ٿي سگهيا آهن، پر ڪوبہ وڏو راڳي، اڄ تائين، تہ هو ڪنهن شاعر جو آڌار وٺي مٿي نہ چڙهيو آهي. شاعري هڪ بي ساهو بوتو آهي، ۽ موسيقي ان جو ساهہ. موسيقي شاعريءَ کان الڳ بہ سڀڪجهہ آهي، پر شاعري موسيقيءَ کان سواءِ مٺل ۽ مُنل، موڙهيل ۽ منجهيل، ٻسي ۽ ٻُٺي پيئي لڳندي. سچي ۽ اُچي موسيقي جهنگن جهرن جي فطري وايومنڊل ۾ ڄائي ۽ نپني، وڌي ۽ ويجهي، ۽ پوءِ شهرن يا محلن ۾ ڪُرَ ڪوڙيائين، پر ڦوڙهہ لفظن ۽ اُچن ويچارن واري پارسيءَ جائي شاعري، محلن جي مغرور ماحول ۾ جنم وٺي، شهرن سان نينهن لائي، جهنگ، جهانگين ۽ جهوپين کي وساريندي، ۽ مٿن سڏيءَ يا اٽسڏيءَ

طرح تنول ڪندي رهي. شاعريءَ خيالي ڪوٽ اڏيا، ته ڪڏهن گستاخين جي گپ ۾ انسان کي ڪيرايو، ڪڏهن انساندات کي پاڳن ۽ طبقن ۾ وراهي، ڪوڙ ۽ ڪيني، فرق ۽ ڦڏي کي هوا ڏيئي مچايو: پر موسيقي پنهنجي ازلي ڪارج جي پوراٽيءَ لاءِ پنهنجيون سڀ قوتون سجايون ڪندي رهي، سدائين انساني روح کي پاڪن پاڪ، اڇي اجري، ديا وان ۽ معصوم رکڻ جي ڪم ۾ رڌل رهي. شاعري هميشہ موسيقيءَ جي وسيلي زوال مان ڪمال تي چڙهندي ۽ جيئرن ۾ نانءُ ڳڻائيندي آئي آهي. پري نہ ويجو، اتي ئي ڪٽي پنهنجي سنڌي شاعريءَ کي اٿلائي پٿلائي ڏسو. ان وچولي وقت جي شاعريءَ کي ڏسو، جا موسيقيءَ کان منهن- مَٽ ڪرڻ واري زماني جي ڇاول آهي. پٽ ڏٽيءَ کان وٺي اڄ تائين، هيڏي ساري وقت ۾، اسان ڪهڙا سچ پچ اوچا ۽ سدا حيات شاعر پيدا ڪيا آهن؟ حجاب ڇڏي، هانوَ تي هٿ رکي، پنهنجي اندر کان پڇبو تہ جواب ملندو- 'ڳاڻ ڳٽيا'. ان جو اصل ڪارڻ آهي- موسيقيءَ کان اسان جي شاعريءَ جي جدائي!

اُڏاري اوپري، اجائي ۽ بيمزي شاعريءَ جا بياض پرجي ويا، پر سدا جيئري ۽ اُوچي شاعري پيدا ڪانہ ٿي. هاڻوڪا نئين ذهن، گهريءَ سوچ ۽ اُوچن ويچارن وارا نوجوان شاعر بہ اُن وچولي وقت جي شاعريءَ لاءِ هيءَ خيال رکن ٿا:

"سنڌيءَ ۾ روايتي شاعري فارسيءَ کان بيحد متاثر هئي، ان ڪري ان جو ماحول بہ ايراني هو- (روايتي محفلون، جن ۾ ساقي شراب ڪٽي پياريندو هو، رند ايندا هئا، جام تي جام طلبيندا هئا، ۽ 'رقيبِ روسيہ' بہ موجود هوندا هئا وغيره). سروَ جا وڻ (جيڪي اسان رڳو تاج محل جي تصويرن ۾ ڏٺا هئا)،

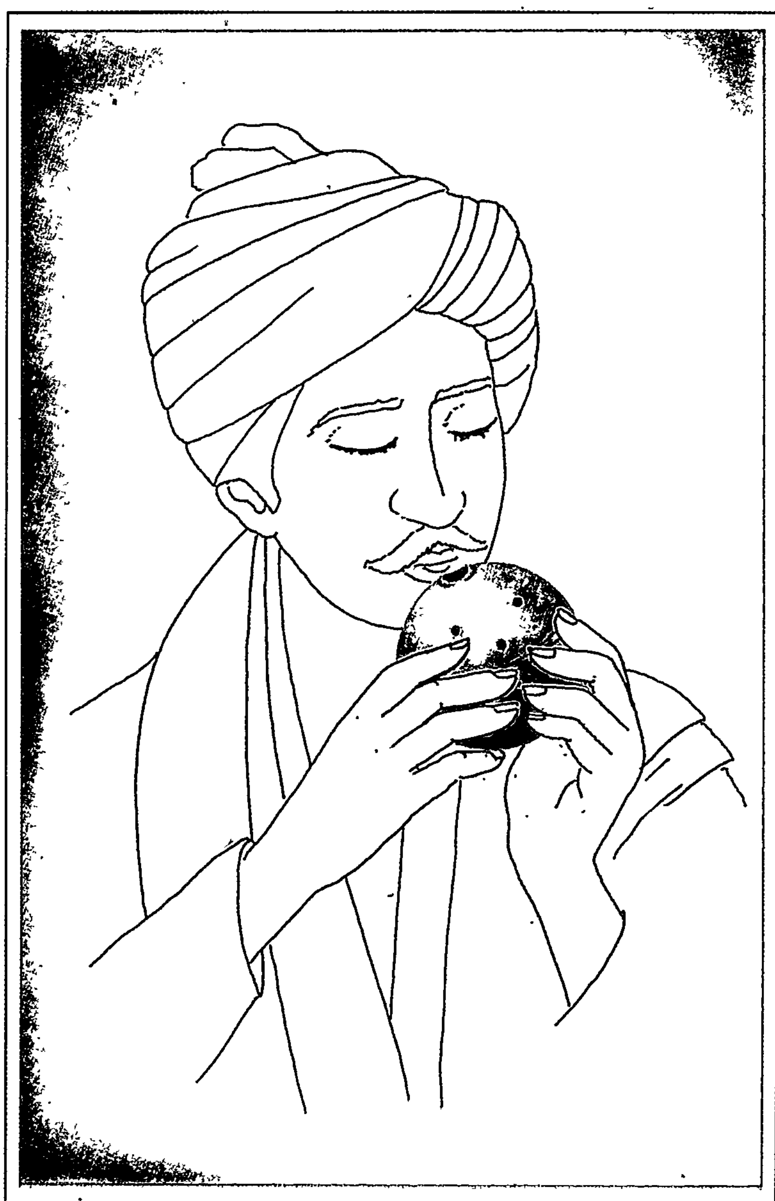
نرگس جا گل (جيڪي مون خواب ۾ ڏٺا آهن) ايتريقدر ته عام بيان ڪيا ويندا هئا، جڻ اسان جي گهر گهر ۾ نرگس ۽ گهٽيءَ گهٽيءَ ۾ سروَ جا وڻ اُڀا آهن. ان مان اهو نتيجو ٿو نڪري ته اسان جا اڳيان شاعر مشاهدي، احساس ۽ تاثر - سيني کان وڌيڪ مطالعي جي اثر هيٺ، ۽ مطالعي جي ئي سهاري تي شاعري ڪندا هئا، جيڪو سندن تخليقي قوتن، مشاهدي جي ڪميءَ ۽ احساس جي ڪُند هجڻ جو ظاهر ظهور ثبوت هو، ۽ منجهن تخليقي قوتن جي ناپيد هجڻ جو دليل پڻ." ("جديد سنڌي شاعري"، از 'تنوير' عباسي: "مهراڻ"، 1-2،60ع)

ڏٺيءَ جا لک ٿورا جو اسان جن شاعرن به اڳين جي ان چُڪ کي محسوس ڪيو آهي، ۽ سڌاري جا اُپاءَ سوچيا اٿن. هاڻي هو ڇاتي ٺوڪي چون ٿا ته اسين پنهنجي آسپاس جا ڏيک ڏسي ۽ پنهنجي ٻوليءَ جا لفظ ميڙي، انهن مان نئينءَ شاعريءَ جي اڏاوت ڪري رهيا آهيون. انهيءَ احساس جي مبارڪ موجودگيءَ ۾، اسان کي اجا هڪڙو سڌارو پنهنجي جديد شاعريءَ ۾ اهو به بنيادي طرح شامل ڪرڻ گهرجي ته اسين پنهنجن شعرن ۾ موسيقيءَ جو مزو پيدا ڪريون، ته جيئن اُهي عام ۽ امر ٿي سگهن- بلڪ ان ضرورت کي جديد شاعريءَ جو هڪ لازمي قدر ٺهرائڻ کپيئون. اسان جا پونير اسان تي افسوس ڪندا ته ٻيلي، گيت، غزل، نظم، دوها، ڪافيون ۽ وايون ته واه جون جوڙيائون، پر انهن کي رڳو ڪتابن ۾ ئي ڪنو ڪري، قلم گسائي مري ويا. اڄوڪي نسل کي پنهنجي شاعريءَ کي نئين نموني اجارڻ سان گڏ، ان ۾ پنهنجي ديس جو اصل ذوق ۽ مزاج پڻ پرڻو پوندو: ان لاءِ اسان کي باقاعدي موسيقيءَ جي پالنا ۽ نبياج جو ٻلو ڪرڻو پوندو. هرڪو شاعر موسيقيءَ مان

ڪجھ پرائيءَ پوءِ سُريلا راڳ لڪي، ڳائڻ هتان ديس جي ڪنڊ ڪڙڇ ۾ پهچائي. نئينءَ شاعريءَ جا لفظ ته ساداء سوادي ۽ پنهنجا ڄاتل سڃاتل آهن ئي، شعر ۾ ورجايل ويچار به پنهنجي لاءِ پراوا ۽ اوپرا ڪين آهن، بس، رڳو انهن کي موسيقيءَ جا رنگارنگي وڳا اوڍائي عام تائين پهچائڻو آهي، جيئن اهي جهر جهنگ ۽ ٿر بر تائين ڳايا ۽ جهونگاريا وڃن. شاعريءَ جا ڪنجرا اُڏائيندي، ٿورو ڏرتيءَ تي لهي، جيڪڏهين ٺڏيءَ دل سان ويچار ڪرڻ جي تڪليف سهبي ته اها موٽ ڏاڍي ڪارائتي ۽ مهلائتي ٿيندي. ٿوريءَ ئي ڪوشش سان انهيءَ خيال کي پنهنجو اصول بنائي سگهجي ٿو. هاڻوڪي حالت ته اها آهي جو اسان جن شاعرن ۾ رڳو ترنم سان پڙهڻ جو رواج به عام ٿي نه سگهيو آهي. سو، اڄ ڪان ئي جڏهن هن ڪنن راھ جي رولڙن سان منهن ڏيئي مٿي چڙهڻ جي ڪوشش ڪبي ته پوءِ ئي ڪو ورهين پڄاڻا وڃي اها نعمت نصيب ٿينديسون. سردست، موسيقي ڪانفرنسن ڪوٺائڻ ۽ موسيقيءَ جي سکيا جي اسڪولن کولڻ سان هن ڪم جي بسم الله ڪري سگهجي ٿي. هوريان هوريان، اسان کي حالتن ۾ هيڪاندو سڌارو آڻڻو پوندو، ڇو ته اڃا تائين رڳو شاعريءَ ۾ به 'فعلن فعولن' جي ڦڏاڪيبازيءَ کي وڏي فني ڪاني- ڪرامت ڪري ليکيو پيو وڃي، تڏهن شاعريءَ کي سُر- تار سان رلائڻ جو پنڌ ته پريرو ڇئبو. نئين رواج جي پيڙھ رکڻ ۽ پراڻي رواج جي پاڙن پٽڻ لاءِ وڏا ڏک ڏاڪڙا ڏسڻا ۽ ڪاڍا ڪڍڻا پوندا آهن، پر سچيءَ دل سان سنڌڙي ٻڌڻ وارا اهڙين لاهين ۾ لهڻ کان بنھ هٻڪندا نه آهن. هيءُ هڪ اهڙو بنياد سڌارو ثابت ٿيندو، جنهن کي ڪنهن به حالت ۾ نظرانداز نه ڪرڻو آهي. سنڌ ديس جو ڪڪ ڪانُو ڳائيندو نظر ايندو،

جيڪڏهين اسان جا شاعر، همت ڪري، پنهنجي اندر جا اُڌما سُرَ ۾ سمائي، جهنگ جهر ۾ پکيڙي ڇڏين. ان طرح، سندن هاٽوڪن پڙهندڙن کان، ٻُڌندڙن جو ڳاٽاٽـو پوءِ گهٽو وڌي ويندو. اسان جي ملڪ جا ٻالا ڀولا ماڻهو محض 'ڪتابي شاعريءَ' کي ڏوئي ڪين پيئندا: هن کي ته سُر کپي، ساز کپي، رنگ کپي ۽ راڳ کپي، جنهن سان سندن ڀيج- ڀنيءَ جون لاتيون، ڏينهن تتي جون جهونگارون، ۽ وڇوڙي جي راتين جون اوڇنگارون جيئريون ٿين ٿيون.

اڃو ته اهڙو شعر خلقيون، جيڪي بي ساها، نڪما، ڦڪا ۽ نستا نه هجن، پر موسيقيءَ جي روح سان رلمل هجن، جن جي هر لفظ ۽ هر بندش ۾ موسيقيءَ جي مستي مليل هجي. پنهنجي موسيقيءَ ڏانهن ايتري ڌيان ڏيڻ جي گهرج آهي جو ان جي رڳ رڳ ۾ نئون ست ۽ نئون ساهه پئجي وڃي، نئين واڌ ۽ نوان تجربا ٿين. شعر شاعريءَ جو مطلب اهو نه آهي ته ان کي لڪائي ڇپائي، ڍڪڻ هيٺ ڍڪي رکجي، يا ڀاري پستڪن ۾ پوري، نيٺ اُڏوهيءَ جو کاڄ بڻائي ڇڏجي: شاعري ته عام انساني جذبن جو ئي اظهار آهي، ۽ ان جو اصل مقصد تڏهن ئي حاصل ٿي سگهي ٿو، جڏهن هڪ طرف ته ان ۾ ٻين جي جذبن کي متاثر ڪرڻ جي شڪتي هجي، ۽ ٻئي طرف ان کي زياده کان زياده ڦهلايو ۽ عام ڪيو وڃي: انهن ٻنهي مرادن کي ماڻڻ جو مؤثر طريقو آهي- 'شاعريءَ ۽ موسيقيءَ جو ميل'.





سنڌ ۾ موسيقي ۽ ثقافت

ريگيولا برڪهارڊ قريشي
ترجمو: علي احمد بروهي-

ڪنهن به تهذيب ۾ موسيقيءَ جي مطالعي ڪي نسلي سنگيت جي سائنس چيو ويجي ٿو. ان جو بنيادي نظريو هي آهي ته 'موسيقي آلاپ جي آمدورفت جو سرشتو آهي، جنهن جو مفهوم ثقافت جي مدنظر طيءِ ٿيل آهي.' ڪنهن به موسيقيءَ جي روايت جي خاڪي ۽ مطلب سمجهڻ لاءِ، هن سائنس طرفان جا رهنمائي ڪئي ويجي، جن مان هڪ ته آلاپ جو سرشتو بذات خود، ۽ ٻيو آهي موسيقيءَ جو سماجي ۽ ثقافتي ماحول. موسيقيءَ جي آلاپ واري مطالعي لاءِ انهن اصولن جي پيروي ضروري آهي، جي مغربي ملڪن جي سنگيت وديا ۾ ترتيب ڏنا ويا آهن. ويجهڙائي ۾ ارتقا پذير ٻولين جي ڄاڻ واري نڪتة

نظر مطابق "موسيقيءَ جو گرامر" انهي مقصد خاطر ترتيب ڏنو ويو آهي ته جيئن آواز جا جزا ۽ سندن ميلاپ جا قانون، ٻنهي جي کوجنا ڪئي وڃي. موسيقي جي پس منظر واري مطالعي لاءِ، جن اصولن جي پيروي لازمي آهي، اهي علم الانسان ۾ هن مقصد لاءِ قائم ڪيا ويا آهن ته جيئن موسيقيءَ جي منزل، مراد، دائري ۽ استعمال کي نظرياتي ۽ طرزِ عمل جي حوالن ۾ تلاش ڪيو وڃي. ان لاءِ موسيقي جي موقف جو سندس سماجي، مذهبي ۽ تاريخي گهرائي جي مدنظر مطالعو ڪرڻ ضروري آهي. آخرڪار موسيقي جي روايت، آلاپ ۽ سندس بياني سلسلي جي لاڳاپي واري نتيجي ۾ اهڙي سمجهه ۽ پروڙ جو اچڻ لازمي هئڻ گهرجي، جنهن مان موسيقيءَ جي ٻولي ۽ سندس مطلب جو اظهار واضح ٿئي ٿو.

هندستاني کنڊ جي موسيقي جي ٻولين جي جاچ پڙتال ڪافي دفعا ٿي چڪي آهي، خاص طور 'پڪي راڳ' جي دائري ۾، جيڪو پنهنجي نظرياتي سرشتي مطابق، هڪ قسم جو مقامي ۽ نظرياتي خاڪو مهيا ڪري ٿو، جو علاقائي ۽ لوڪ سنگيت جي روايتن جي مطالعي لاءِ پڻ سودمند ٿئي ٿو. تنهن هوندي به لوڪ سنگيت ۽ علاقائي موسيقيءَ جي سلسلي ۾ عالمانه تحقيق بلڪل محدود پئي رهي آهي. خصوصا انهي ڪري ته سماجي ۽ ثقافتي پيچيدگين هئڻ ڪري ڪافي مسئلا پيدا ٿيا آهن. ان کان علاوه ڏيهي ماهرن طرفان پڻ هن ڏس ۾ رهنمائي خير ڪي ٿي آهي، خصوصا پاڪستان ۾ اهڙن مسئلن جي حل ڪرڻ ۾ ته ڪو بهرو ڪونه ورتو ويو آهي.

اهڙي پس منظر جي روشنيءَ ۾ سنڌ، جيڪا برصغير هند ۽ پاڪستان ۾، بطور هڪ ثقافتي اراضيءَ جي، موسيقيءَ جي

مطالعي لاءِ خاص طور موزون ۽ مناسب ٿي سگهي ٿي، تنهن لاءِ ٽلهي ليکي هيٺيان سبب آهن:

(1) جاگرافيائي ٻولين جي نڪتہ نظر سان هڪ همۃ قسم جو خطو آهي، جنهن جون سرحدون واضح آهن. اها حقيقت آهي تہ شروعات ۾ هي خطو ديسي هندي تهذيب ۽ اسلامي تهذيب جي ميلاپ جو ميدان پئي رهيو آهي، ليڪن ويجهڙائي وارين صدين دوران هي علائقو ٻين جي ڀيٽ ۾ الڳ ۽ پاسيرو رهندي، ڦير گهير جي زد کان محفوظ پئي رهيو آهي. خصوصا جيتري قدر موسيقيءَ جي مکيہ دائري جو تعلق آهي، جيئن تہ ڳوٺ ۽ صوفي درگاهون.

(2) جيئن تہ سنڌ ۾، ملڪ جي ٻين حصن وانگر سياسي ۽ مذهبي ممتاز افراد، ٻين عام ماڻهن کان سماجي ميل ميلاپ جي لحاظ سان الڳ پئي رهيا آهن، ليڪن هڪ عام ٻولي هئڻ ڪري، ۽ خاص ماڻهن جي پنهنجي علحده ڪا ٻولي نہ هئڻ باعث، سنڌي زبان سڀني سماجي طبقن درميان هڪ قسم جو عام سڳنڌ پيدا ڪندڙ دستاويز آهي. انهيءَ ڪري سنڌ جي ادبي ۽ زباني روايتن جي وچ ۾ نهايت گهري قربت ۽ رشتيداري آهي. انهي ڪري ادبي وسيلن جي زباني روايتن جي مطالعي لاءِ استعمال آسان ٿيو پوي، جنهن ڪري اهڙي مطالعي ۾ تاريخي گهرائي کي شامل ڪرڻ ممڪن ٿيو پوي.

(3) سماجي طبقن درميان جو ثقافي دستاويز عمل ۾ رهي ٿو، اهو موسيقيءَ سان پڻ لاڳو ٿئي ٿو، جنهن ڪري اسين 'پڪي راڳ' ۽ 'لوڪ سنگيت' درميان ڪا خليج حائل نہ ٿا ڏسون، پر هڪ سلسلي جي وچ ۾، جتي لوڪ ۽ فن جي موسيقي گڏجي ٿي، اتي آهي سنڌي صوفيانہ موسيقيءَ جو

مقام. انهي حقيقت جي طفيل اسان کي موسيقيءَ جي مختلف طرزن درميان رشتي جي مطالعي لاءِ غير معمولي موقعا مهيا ٿين ٿا.

(۴) آخر ۾، سنڌي راڳ جي جاچ پڙتال لاءِ ابتدائي ڪم جو ميدان اڳيئي سنڌي عالمن طرفان هموار ڪيو ويو آهي، خاص طور ڊاڪٽر اين. اي. بلوچ جيڪو بنيادي ڪم ڪيو آهي، ان مان ٻاهرين ماڻهن کي سنڌي موسيقي جي روايتن سان روشناس ٿيڻ ۾ وڏي هٿي ملي ٿي. انهي ڏس ۾ اسلام آباد وارو لوڪ ادب جو تحقيقي مرڪز، ۽ سنڌالاجي انسٽيٽيوٽ جيڪو سنڌيونيورسٽي ۾ واقع آهي، انهن ٻنهي ادارن جون ڪوششون نهايت سود مند آهن، ڇاڪاڻ ته سنڌن طرفان سنڌي موسيقيءَ جي نمونن گڏ ڪرڻ ۽ سنڌي راڳ کي قائم رکڻ لاءِ رڪارڊ ڪرڻ جون فرض ادايون سر انجام ڏنيون وڃن ٿيون.

سنڌي موسيقيءَ ۾ شروعاتي عالمانه دلچسپيءَ جو جيڪو اظهار ڪيو ويو هو، ان جو بنياد انهن يورپي نظرين تي رکيل هو، جي قبل از وقت هئو يا سنڌن پنهنجي ذهن جي پيداوار هئو، ۽ جن جو اهليت يا حقيقت سان ڪو واسطو نه هئو. اهو ڏسي تعجب ٿئي ٿو ته ايچ. ٽي سورلي جي پايه جو عالم، جيڪو نظم جي سطح تي سنڌي ادراڪ جي وار وار جي پرک ۽ پروڙ جو احساس رکندڙ هوندي به سنڌي موسيقيءِ جي باري ۾ پنهنجي خيال آرائي کي نسلي سوچ ۾ مڪمل طور مبتلا ڪري ٿو ڇڏي. ورنه هي ڪيئن ٿي چئي سگهيو ته ”سنڌ جي موسيقيءَ ۾ ڪابه خاص ڳالهه نه آهي“. يا وري ”شاه عبداللطيف جي زماني ۾ موسيقي دراصل ’ڏٻي ۾ نڪريون‘

مثل روپ ۾ هئي"۰ ۽ وري "ساڳيو رينگٽ... سنڌي موسيقيءَ جي خاص نشاني هئي"(1). اها ڳالهه ثابت ڪري ٿي ته موسيقي ۽ زبان درميان سمجهه هئڻ هڪ اهم مسئلو آهي. اُهو احساس عالمن کي هاڻي ٿيو آهي ته موسيقي لاءِ به ڪنهن ٻوليءَ سکڻ جيان انهن ماڻهن کان تعليم وٺڻ ضروري آهي جي ان جو استعمال ڪندا آهن ۽ کيس سمجهندا آهن، ۽ انهي حالت ۾ سنڌي راڳيندڙ ۽ سندس ٻڌڻ وارا.

اهو برابر آهي ته موسيقيءَ جي علم کي ڪنهن باقاعدي سرشتي ۾ جذب ڪرڻ لاءِ اصولي يا قياسي خاڪي جو هئڻ ضروري آهي. منهنجو پنهنجو تجربو هي ٿو ڄاڻائي ته مغربي موسيقيءَ جي جوڙجڪ، انهي مقصد جي حاصلات لاءِ، هند-پاڪستاني پڪي راڳ واري اصولي خاڪي بدولت، ڪافي حد تائين وسيع ڪري سگهجي ٿي، ڇاڪاڻ ته اهو خاڪو انهن عام اراضين مان اُسري ترقي پذير ٿيو آهي، جنهن جو سنڌ فقط هڪ حصو يا شاخ آهي.

سنڌي موسيقيءَ جي سلسلي ۾ هن قسم جي جاچ مشڪل سان شروع ٿي آهي. انهيءَ ڪري منهنجي لاءِ هتي اهو نهايت مناسب ٿيندو ته اهڙي تحقيق لاءِ ترجيحي نڪتا بحث ۾ آڻيان. خصوصا انهن تجويزن جي روشنيءَ ۾، جن متعلق ابتدائي ڪم ڪرڻ جا مون کي موقعا مليا هئا.

سنڌ اندر اها موسيقي جا ڪيترن سببن ڪري انتهائي دلچسپيءَ جو باعث پئي رهي آهي، سا صوفيانه موسيقي آهي، يا وري ٻين لفظن ۾ "ڪافي" آهي، يا جنهن کي "سُر" جي موسيقي چيو ويجي ٿو. سنڌ ۾ تصوف جي هر پهلو متعلق عالمانه ڌيان ڏنو ويو آهي، سواءِ موسيقي جي. تنهن هوندي به

'موسيقي' صوفيانه عمل جو اهم حصو آهي، ۽ هميشه اهڙو حصو پئي رهي آهي. اجا به ڳرحقيقت ائين چيو وڃي ته درست ٿيندو ته 'موسيقي، نظم ۽ مذهبي احساس درميان هڪ اهڙي ڪڙي آهي، جا شعر ذريعي رسي ٿي، ڇاڪاڻ ته صوفي نظم يا بيت، راڳ جي صورت ۾ ڳايا ويندا آهن. پوءِ توڙي ساز سرود ساڻ هجن يا نه'.

سنڌي تصوف ۾ راڳ جيڪو ڪردار ادا ڪري ٿو، ان کي صحيح طور سمجهڻ لاءِ پهريون ته هي ضروري آهي ته سنڌس موسيقيءَ جي زبان جي تحقيق ڪئي وڃي، يعني سنڌس آلاپ جو سرشتو سمجهيو وڃي، جنهن کي عام طور "سُر" جي موسيقي سڏيو وڃي ٿو.

گهٽ ۾ گهٽ شاه عبداللطيف جي زماني کان وٺي صوفي راڳ، انهن منڙن نمونن ۾ ڳايو ويندو هئو، جن کي 'سُر' چيو وڃي ٿو، جنهن لاءِ اسان کي شاه جي رسالي ۾ ثبوت ملي ٿو، جو بيتن جي هرهڪ مجموعي لاءِ علحده سُر جو عنوان مقرر ڪيل آهي. حالانڪ سرن جي فهرست ڪافي حد تائين بدلجي چڪي آهي، يا وقت جي ڦيرين گهيرين جو نذر ٿي آهي، تڏهن به رسالي ۾ 'سرن جي موسيقي' سمجهڻ لاءِ حوالن جا تاريخي خاڪا ضرور مهيا ڪيا ويا آهن. پوءِ چاهي انهن جو مقصد شايد هي هجي ته وقت جي راڳ سان تاريخي ناتو قائم ڪيو وڃي، يا وري هي ٿي سگهي ٿو ته محض سُر جي نمونن ۽ نظم درميان لاڳاپي جو اندازو لڳايو وڃي.

سر وار موسيقيءَ جي وضاحت لاءِ آءُ ڊاڪٽر اين. اي. بلوچ ۽ الياس عشقيءَ (2) جيڪا تحقيق ڪئي آهي، ان جو حوالو ڏيندس. ٻنهي طرفان موسيقيءَ جي هن نموني کي 'لوڪ

سنگيت‘ ۽ ’پڪي راڳ‘ درميان رکيو ويو آهي. اهڙو اشارو سرن جي نوعيت مان پڻ ملي ٿو. راڳن جا نالا پڪي راڳ جو بنياد ظاهر ڪن ٿا، ۽ لوڪ ڪهاڻين جا نالا يا انهن اراضين جا نالا ڄاڻائين ٿا ته سندن اصلي پايو ڳوناڻا ماڻهو آهن. علاوه ان جي يا شايد ان کان به وڌيڪ اهميت رکندڙ هيءَ حقيقت هجي ته سُر وار موسيقيءَ جي بناوت يا ساخت پڻ پڪي راڳ ۽ لوڪ سنگيت جي درمياني حيثيت جهڙي آهي. اهو راز وڌيڪ واضح صورت تڏهن ٿو اختيار ڪري، جڏهن سر جي ساخت جو راڳڻي ۽ لوڪ سنگيت جي اڏاوت جي ضد ۾ جائزو ورتو وڃي. لوڪ راڳ، آلاپ جي سانت سلسلي يا آواز جي سانتيڪي نوعيت کي چيو ويندو آهي، جنهن ۾ راڳ جي آلاپ جو اُپار، لاهه ۽ وزن مدم هوندا آهن ۽ گهڻو ڪري ڄاڻي ٻجهي شامل نه ڪيا ويندا آهن. راڳڻي يا راڳ، وري ٻئي طرف انفرادي تانن ۽ اهڙن اصولن جي مجموعي کي چيو وڃي ٿو، جنهن کي اڪثري في البدية ثمة سرائي يا گائڪي چيو ويندو آهي. ان باعث ساڳي ڪافي يا غزل کي مختلف نمونن ۾ پيش ڪرڻ جي نتيجي ۾ ڪو خاص فرق محسوس نه ڪيو ويندو، ڇا لاءِ ته اهي هڪ ٻئي جهڙا هوندا. ليڪن راڳ کي مختلف سرن ۾ ڳائڻ ڪري، هر راڳڻي پنهنجي علحده نوعيت جي هوندي، ڇاڪاڻ ته هر راڳ ۾ سر جي جزن کي مختلف ترتيب ۾ منظم ڪرڻو پوندو. هاڻ جڏهن اسين ساڳئي سر جي مختلف پيشڪش کي ڏسنداسين ته اسان کي آلاپ جي محڪم نمونن جو اندروني سرشتو نظر ايندو، جو هر دفعي ڳائڻ ۾ هڪجهڙو هوندو، جيئن لوڪ راڳ. پر اهي ادائگيون پڻ ڪن حصن ۾ هڪ ٻئي کان مختلف رهن ٿيون، جي محڪم سلسلي ۾ بدلجن ٿيون. جزن جي عام

مجموعن جي وري مختلف ترتيبن جو اظهار ٿئي ٿو، جيئن پڪي راڳ جو ڳائڻ.

هاڻي هتي هيءُ سوال ڪري سگهجي ٿو تہ اسان جي 'سر وار موسيقيءَ' ۾ ڪهڙي سبب، هڪ طرف تہ هڪجهڙو يا محڪم آلاپ پيدا ٿئي ٿو، ۽ ٻئي طرف آلاپ مختلف نمونن ۾ راڳڻي جيان نمودار ٿئي ٿو؟ ان جي جواب ڳولڻ لاءِ اسان کي اهڙي ڏس ۾ تلاش ڪرڻي پوندي، جنهن کان عموما موسيقيءَ جي ڄاڻ رکندڙ ماهر لاپرواه رهندا آهن، يعني اصلي عبارت. هر سُر وار موسيقي بنيادي طور تي زباني آهي، جا شعر ۾ منظم ڪئي ويجي ٿي، ۽ سندس مکيہ روپ "ڪافي" دراصل اصولي طور تي هڪ شاعراڻي شڪل آهي. اها "ڪافي" جي شاعراڻي ساخت ئي آهي، جنهن باعث راڳ جي بنيادي شڪل نمودار ٿئي ٿي ۽ انهي ڳاله جو ڳجه هڪدم فاش ٿئي ٿو، جڏهن ڪافي ڳائڻ جي مضمون جي جاچ ڪئي ويندي تہ سر جا محڪم ۽ ڦرندڙ گهرندڙ حصا، 'ڪافيءَ' جي ڳائڻ ۾، انهن بيتن ۽ ڏوهيڙن سان لاڳاپو رکندڙ آهن، جن کي اسين عام طور ڪافي، وائي يا دوها چئون ٿا، يا وري ڪن صورتن ۾ شعر جي وزن يا بحر سان.

وري هاڻي جڏهن اسين ساز جي 'سر وار موسيقي' تي نظر ڪريون ٿا، خصوصا جيئن اڄ ڪله الغوزي تي وڄائي ويجي ٿي، تہ اسين ڳلي واري آواز جي نموني جو برابر ۽ هوبهو نقل ڏسون ٿا، پر ان صورتحال ۾ هڪ عدد وڌيڪ اضافو ٿئي ٿو، جو هي آهي تہ راڳ جي مختلف نقطن تي آلاپ جو اُتار ۽ چڙهاءُ زياده عمل ۾ اچي ٿو، جو سازن جي دستوري سڀاءُ يا صفت واري صورت اختيار ڪري ٿو، ۽ جنهن جو اظهار تيزيءَ

سان دهرايل آلاپن ۽ مختصر سلسلي جي نمونن ۾ ٿئي ٿو، جنهن کي جامع طور ”لهرو“ چيو وڃي ٿو. ان جي نتيجي ۾ سازن واري سر وار موسيقي دوران لفظن جي غائب ٿيڻ باعث، آلاپ جي اُتار ۽ چڙهاءَ کي زياده هٿي ملي ٿي، ته جيئن سر جي طبع يا ڍنگ جي مواد کي وڌيڪ رچائي سگهجي، بنسبت ان جي جو ڪافي ڳائڻ جي خاڪي ۾ ممڪن آهي.

مٿي جيڪي مثال بيان ڪيا ويا آهن، تن ۾ نمبر1 ۽ 2 ڳائڻ ۽ سازن تي ’ڪافي‘ وڄائڻ جي وضاحت ۽ تشريح ڪن ٿا. اهي ٻئي نمونا ڪافيءَ جي بهترين آلاپ متعلق آهن، جنهن کي ”سر ڪوهياري“ چيو وڃي ٿو. سر ڪوهياري جي مقصد واري ساخت ۾ سنڌي سنگيت جا ٻه عام صفاتي رخ ظاهر ٿين ٿا، انهن ۾ هڪ هي آهي ته وري وري چوڻ جو سلسلو، ۽ ٻيو آهي ڪرج يعني هيٺاهين وارو سريلو آلاپ، ۽ هيءَ اها وصف آهي جنهن کي هڪ سنڌي ماهر ايتري قدر مثالي ۽ امتيازي تصور ڪري ٿو، جو هو ان کي سر وار موسيقي چوي ٿو، يعني ”ڪرج واري سريلي آلاپ جي موسيقي“ (3). شاه عبداللطيف جي گيت ”رهي وڃ رات ٻنيپور ۾“ کي سر ۾ ڳائيندي، منجهس هڪ مختصر ڏهيڙو به شامل ٿئي ٿو، جو آزادانه تار مڪان ۾ ڳائجي ٿو ۽ ڪافيءَ جي مصراعن جي وچ ۾ ڳايو وڃي ٿو (مثال1). ساڳي ڪافيءَ کي جڏهن ساز ذريعي وڄايو وڃي ٿو ته ان جي ابتداءَ اهڙي نغمة سرائي سان ٿئي ٿي، جا وزن بحر کان خالي آهي، پر مصراعن جي وچ ۾ لهري جي نوعيت ۾ پکڙجي ٿي، جو سر تار واري آلاپ جو لڳاتار سلسلي وارو نمونو آهي (مثال2).

اهڙي نڪته نگاه کان سر وار موسيقي تي ڌيان ڏيڻ سبب

ٿي سگهي ٿو ته هڪ اهڙو حل ميسر ٿئي، جيڪو راڳ جي سموري مسئلي سان واسطو رکي ٿو ۽ جيڪو هند ۽ پاڪستاني پڪي راڳ جو بنياد آهي. اهو عام طور تسليم ڪيو ويجي ٿو ته پڪو راڳ، لوڪ راڳ مان ئي ترقي ڪندي وڌيو آهي، ۽ ڪيترن راڳن ۽ راڳڻين جا نالا ان حقيقت جي پنپرائي ڪن ٿا. اسان سنڌي سر وار موسيقي طرف جيڪو مختصر ڏيان ڏنو آهي، ان مان هي معلوم ٿئي ٿو ته گيت يا بيت ڳائڻ جو اهو نمونو 'لوڪ راڳ' ۽ 'پڪي راڳ' جي درمياني حيثيت سان واسطو رکندڙ آهي ۽ ان مان هي پتو پوي ٿو ته لوڪ راڳ ڪيئن نه ڪافيءَ جي روپ ۾ پکڙجي ٿو، جنهن مان سر جي نظريي ۾ ڪشادگي ٿئي ٿي، ۽ في البدية آلاپ جي هڪ محدود روپ عبارتي بندشن سان لاڳو رهي ٿو. آلاپ ۽ سازن واري سر وار موسيقي درميان پيٽ ڪرڻ سان هن راڱ جو اظهار ٿئي ٿو ته جڏهن عبارتي بندشن کي ترڪ ڪيو ويجي ٿو، تڏهن في البدية آزادگيءَ ۾ وڌيڪ اضافو ٿئي ٿو ۽ اهڙي طرح سر وار موسيقي ايجان به وڌيڪ پڪي راڳ جي قريب اچي ويجي ٿي. پڪو راڳ اهڙي بدليل صورتحال جو لازمي نتيجو آهي، جتي عبارتي بندشون ريتجي وجن ٿيون ۽ سندن جاءِ آلاپ جي ترقيءَ جا اصول والارين ٿا، جن کي راڳ جا قانون يا نيم چيو ويجي ٿو.

اسان کي انهن خاص مثالن جي معلومات آهي، جن ۾ سر وڌندي ويجي راڳ جي شڪل اختيار ڪري ٿو. مثال طور سر سهڻي ۽ ڪيڏارو، ٻيئي سر لوڪ ڪهاڻين مان اُسري نڪتا آهن ۽ ساڳين نالن جي راڳن جي صورت اختيار ڪئي اٿن (4). جيتوڻيڪ اهو نهايت مشڪل معاملو آهي ته چند راڳن جي

تاريخي ترقيءَ جو پتو لڳايو وڃي، تڏهن ٻه سر وار موسيقي جو مطالعو، ڪي راڳ جي ترقيءَ واري سلسلي کي ضرور عيان ڪري ٿو (5). ان مان اها ڄاڻ پڻ پوي ٿي تہ هن قسم جو سلسلو گذريل زماني جي ڪنهن خاص وقت تائين محدود نہ رهيو آهي، پر راڳ اڄان سوڌو پنهنجي سر شاهراه ترقيءَ تي گامزن رهندو ٿو اچي، ان جو مول مقصد هي آهي تہ ڪو راڳ ڪو اهڙو سخت ۽ مشڪل سرشتو نہ آهي، جنهن ۾ ڪنهن تبديليءَ جي ڪا گنجائش نہ رهجي، پر هڪ اهڙو سلسلو آهي جو لوڪ سنگيت ۽ علاقائي موسيقيءَ جي ذريعن کان مستفيض ٿيندو رهي ٿو، ان حد تائين جو موجوده وقت جا راڳ پڻ انهي سلسلي جي طفيل وڌيڪ مڪمل ٿي سگهن ٿا. راڳ جو هڪڙو اهڙو مثال 'سنڌي ڀيروي' آهي، جيڪو سنڌ جو روايتي ۽ سريلو راڳ آهي، هو انهي قديم ڀيروي راڳ سان مشابهت رکندڙ ۽ پراڻي زماني جي 'سر مارئي' جي بنياد تي قائم آهي، جيڪو سُر شاه جي رسالي ۾ موجود آهي، ۽ ڪنهن زماني ۾ "عمر مارئي" لوڪ ڪهاڻي ڳائڻ ۾ استعمال ڪيو ويندو هو. هن سريلي آلاپ ويجهڙائي ۾ پنهنجو رستو پاڻ تلاش ڪري، ڪي راڳ ۾ پير پائي، ڀيروي راڳ جو سنڌي روپ اختيار ڪيو آهي (6).

جيڪڏهن سُر سنگيت جي هن محدود ويچار ذريعي، موسيقي واري آلاپ جي مطالعي لاءِ ڪي واٽون نظر اچن ٿيون تہ پوءِ ممڪن آهي تہ اڳتي هلي آخر ان حد تي پهچون، جو سر سنگيت جي معنيٰ ۽ مطلب سمجهڻ بہ شايد ممڪن ٿي پوي. سورلي خود ڄاڻائي ٿو تہ "موسيقيءَ واري تاثر جي قوت سمجهڻ کان سواءِ شعر جي طاقت جو اندازو لڳائڻ ناممڪن آهي". شاه عبداللطيف پنهنجا بيت سُرن جي نڪتہ نظر کان

منظم ڪيا هئا، جنهن جو مطلب هي آهي تہ اهي بيت انهن مخصوص سرن جي نوعيت ۾ ڳايا وڃن.

جيڪڏهن سرن جا مجموعا آهن تہ ڪنهن سطح تي اچي انهن ۾ عام عنصر جو هئڻ هڪ لازمي امر آهي، پر اهڙو عام عنصر ورلي نظر اچي ٿو. مثال طور ڪن سرن ۾، جي لوڪ ڪهاڻين مان اُسريل آهن، موسيقيءَ جي نوعيت مان ڪهاڻيءَ جي ڏنگ ۽ مضمون جي چاڻ پوي ٿي. ايا وري اهڙن سرن ۾، جي موسمي راڳڻ مان ڦٽي نڪتا آهن، جيئن ملهار، جيڪو برساتي موسم جو راڳ آهي. ٻين سرن جي اڪثريت اهڙن عنوانن يا مضمونن جي لاڳاپي کان بلڪل آجي آهي. اهوئي سبب آهي جو سورلي ٻين جيان رسالي جي سُر وار مجموعن کي نظرانداز ڪرڻ جو فيصلو ڪيو، ۽ بجاءِ ان جي، هن اهو بهتر ڄاتو تہ مضمون جي نڪتہ نظر کان بيتن کي ترتيب ڏنو وڃي.

تنهن هوندي بہ جيئن سورلي ڄاڻايو آهي تہ ”هن موسيقيءَ جي قوت يا معنيٰ کي هرگز نظرانداز ڪري نہ ٿو سگهجي، ڇاڪاڻ تہ هيل سوڏو ۽ ايجان پڻ اهوئي واحد ذريعو آهي، جنهن جي طفيل نہ فقط شاه عبداللطيف جو ڪلام، پر جملي تصوف جا شعر ۽ صوفي شاعري عوام تائين رسائي سگهجي ٿي.“(7). سر سنگيت جي آلاپ واري سرشتي جي تحقيق ئي انهن طريقن مطابق، جيڪي اڳ ۾ بحث ڪيل آهن، انهي مقصد جي حاصلات لاءِ ٻهريون قدم ثابت ٿي سگهندا، جيڪو آهي ”سُرن جي مفهوم جي تلاش يا جاچ پڙتال“. ٻيو قدم انهي ڏس ۾ هي ٿيندو تہ قصي يا ڪهاڻي واري موسيقيءَ جي تحقيق ڪئي وڃي، انهيءَ مقصد لاءِ تہ جيئن ان رشتي ۽ لاڳاپي جي کوجنا ڪئي وڃي، جو هن لوڪ روايت ۾، موسيقي کان زائد

معنيٰ خيز حوالن درميان موجود آهي(8).

ڊاڪٽر نبي بخش خان بلوچ پهريون عالم آهي، جنهن سنڌي لوڪ موسيقي ۾ مضمون واري موسيقيءَ جي اهميت جو ذڪر ڪيو آهي، جيڪو ٻنهي شعبن ۾ موجود آهي، پهريون سُر ۾، جيئن نڙ جي وڄائڻ ۾، ۽ ٻيو 'تار' ۾، جيئن خصوصا دهل جي وڄت ۾. مضمون واري نڙ جي موسيقي، جنهن کي "ڦوڪ" پڻ چيو ويندو آهي، انهن مختصر ۽ سريلن آلاپن کي چيو ويجي ٿو، جنهن کي مختلف حوالن جي تقويت رسي ٿي، جن ۾ خاص طور لوڪ عشقيہ ڪهاڻيون ۽ قصن جا حوالا، عشق سان لازم ملزوم هئڻ جا جذبات ۽ قدرتي يا عوامي تصورات پڻ اچي ويجن ٿا(9). مضمون واري دهل جي موسيقي، جنهن کي عام طور فقط "دهل" چيو ويندو آهي، اها مختصر "تار" يعني وزن ۽ بحر جي اهڙن نمونن تي منحصر آهي، جي مرڪب ٿي سگهن ٿا ۽ عام طور سماجي موقعن تي وڄايا ويجن ٿا، جيئن تہ شادي، رانديون، ڪاروباري پورهيو يا جنگ وغيره(10). ڊاڪٽر بلوچ جي ابتدائي هدايتن جي بنياد تي هڪ باقاعدي فهرست تيار ڪري سگهجي ٿي، خاص طور سنڌي مضمون واري موسيقيءَ جي، جنهن ذريعي اهڙا پار پتا معلوم ٿي سگهن ٿا تہ سر سنگيت ۾ ڪهڙي قسم جي مضمونن جي لاڳاپن جي اميد رکي سگهجي ٿي، ۽ ان سان گڏ ڪهڙي نموني ۾ انهن کي موسيقيءَ جي ذريعي اظهار ڪري سگهجي ٿو.

آخرڪا شاه جي رسالي کي بہ ان وسيع روايتي نقطہ نظر کان ڏنو ويجي، جنهن ۾ شاعرانہ مجموعي کي موسيقيءَ جي طريقي مطابق ترتيب ڏنو ويجي. هن ڏس ۾ رسالي کي خاص ڪري ڪنهن مشهور ترين مجموعي جي هم مقابل آندو ويجي،

جيئن تہ سکن وارو گروگرنٿ صاحب.

سنڌي سنگيت جي زبان طرف پيشقدميءَ ۾ اضافو ڪندي، مون ڪي موسيقي جي دائري ۾ تحقيق جي ٻن اهڙين ايراضين متعلق مختصر ڪجھ چوڻو آهي، جن جي اهميت سنڌ جي سرحدن کان گھٽي وسيع آهي. انهن مان هڪ آهي ’موسيقار‘ ۽ ٻيو آهي ’موسيقيءَ جا ساز.‘

مطالعو ڪندڙ موسيقار اسان کي هلي ٻڌائين ٿا تہ موسيقيءَ کي ڪير ترتيب ڏيندا آهن، ۽ ڪنهن جي لاءِ، ۽ اهي اسان کي موسيقي واري سماجي مقصد جي سوچ ويچار ڏانهن راغب ڪن ٿا. اسلام ۾ جيڪا مذهبي عقيدن جي سختيءَ سان پابندي آهي، ۽ منجهس موسيقي تي روايتي بندشون پيل آهن، اهي مکيہ سبب آهن جن جي ڪري سنڌ خواه پاڪستان جي ٻئي ڪنهن علائقي جي شوقيہ موسيقارن تي پڻ سماجي بندشون عائد ٿيل آهن، خصوصا سماجي طبقن جي اعليٰ سطحن تي. جيستائين ڳائڻ وڄائڻ جو ۽ پيشہ ورانہ موسيقارن جي مختلف قسمن جو تعلق آهي، تہ سنڌ ٻين علائقن کان گوءِ کٽي ويجي ٿي. پاڪستان جي ٻين علائقن ۾، يا وري سندس پاڙيسري ايراضين ۾ موسيقار، عام طور اهڙين موروثي قومن جا فرد آهن، جي هيٺئين سماجي طبقي سان تعلق رکندڙ آهن. سنڌ ۾ ڪيترا راڳيندڙ سيلاني يا رمتو قسم جا آهن. انهن مان ڪيترائي مڱڻهارن جيان ڪن علائقن ۾ خاص طور رهائش اختيار ڪندڙ آهن، ۽ ٻيا ’لورن‘ جيان اصلي سنڌ جا رهاڪو هئا، پر بعد ۾ هنن مغرب طرف لڏپلاڻ ڪئي، ۽ اهي بقول ڊاڪٽر اين. اي. بلوچ جي، يورپي خانہ بدوشن جا اَبا ڏاڏا آهن(11). راڳيندڙن جي ٻي قوم ’ڏوم‘ آهن، جي سموري پاڪستان، هندستان ۽

افغانستان جي حصن ۾ پکڙيل آهن، ۽ ڏسجي ائين پيو ته اهي اتر کان هجرت ڪري سنڌ ۽ بلوچستان ۾ وارد ٿيا. چاڪاڻ ته اڄ به انهن مان ڪي پنجابي ۾ ڳالهائيندا رهن ٿا(12). سواءِ انهن راڳن جي، جيڪي ڪتنب جي گهري دائري اندر ڳايا وڃن ٿا، باقي جيڪي به غيرمذهبي قسم جا راڳ يا راڳڻيون آهن، سي عموما هيٺئين طبقي جي موسيقارن طرفان، مٿئين طبقي جي ٻڌندڙن لاءِ رچايا ۽ ڳايا وڃن ٿا. ليڪن صوفي شاعريءَ جا راڳيندڙ هن سلسلي ۾ خاص دلچسپيءَ جو باعث آهن، چاڪاڻ ته ڪنهن حد تائين هن موسيقيءَ جي ادائگي طبقاتي ديوارن کي آرپار ڍاهي ڇڏي ٿي، جيڪو عمل سنڌس روح جي موافقت ۾ آهي.

سنڌي سازن جو ميدان، مطالعي جي نڪته نگاه کان خاص طور زرخيز آهي، چاڪاڻ ته اڄ ڏينهن سوڏو سازن جو تعداد ۽ سازن جا مختلف قسم، جيڪي استعمال ۾ آهن، سي حيرت انگيز آهن. جنهن بهتر طريقي ۽ مڪمل طور موسيقيءَ جي سازن جو جائزو (1966ع) ورتو ويو آهي، ان لاءِ ڊاڪٽر اين. اي. بلوچ واقعي ڪيرون لهڻيون ۽ ان جائزي ۾ سازن وڄائڻ جي طريقن متعلق بحث مباحثو پڻ شامل آهي. اهڙي جائزي بدولت اسين ان حيثيت جوڳا آهيون ته سنڌي سازن کي وسيع تاريخي پس منظر جي روشني ۾ ڏسي سگهون. سندن اهميت انهيءَ ڪري موسيقيءَ جي دائري کان وسيع تر آهي ته ساز، عام تاريخي تبديلين جا مکيه مادي ثبوت مهيا ڪن ٿا. مثال طور ٻني نڙ جو ساز، جنهن کي 'شهنائي' يا 'شرناءِ' چيو وڃي ٿو، سو پُڇڙي ڪتيل بنسري يعني نڙ جيان اهو ساز آهي، جو مغرب کان بطور مسلم تهذيب جي حصي جيان پيش ڪيو ويو هو، ۽

اج ڪله ڪنهن نہ ڪنهن شڪل ۾، سموري اسلامي ثقافت جي ايراضين ۾ عام ساز طور موجود آهي.

سنڌ ڪي شرناءِ وڄائڻ متعلق خاص مقامي روايت آهي، جا بهتر نموني ۾ محفوظ رکي ويئي آهي. هن ساز جا تي مختلف نمونا استعمال ۾ آهن، جن جا موسيقي جا مقصد پڻ جدا جدا آهن. هڪڙو شرناءِ، ٻيو ننڍي گزي جيڪا محرم ۾ صرف ماتم لاءِ وڄائي ويندي آهي، ۽ ٽيون مُتو جو البت وڏيرڙو آهي(13). هن سازن جي قسمن ۽ سندن استعمال وارن طريقن جو مطالعو، خاص طور نوبت ۽ مذهبي وڏن ڏڻهن ملهائڻ جي موقعي تي وڄائڻ جو طريقو وغيره، هڪ اهڙو سودمند ڪم ٿيندو، جنهن مان ان تحقيق کي وڏي هٿي ملندي (جيئن حيراز پائيءَ ڪيو (14)، ۽ اِها تحقيق تاريخي لڏپلاڻ ۽ مسلم دنيوي ۽ روحاني اختياريءَ جي هن نشان جي اهميت سان تعلق رکندڙ هوندي.

انهن شروعاتي راين مان هي نتيجو نڪري ٿو تہ نسلي سنگيت جي ميدان ۾، ان کان بہ وڌيڪ سنڌي سنگيت جي مطالعي وارو دائرو وڌيڪ ڪشادو آهي. مغربي عاج جي مناري واري علميت جا ڏينهن گذري چڪا آهن، ۽ ايڪڙ ٻيڪڙ يا اڪيلي سر پاڪستاني مهارت بہ ختم ٿي چڪي آهي. سنڌي سنگيت جي مطللعي لاءِ يا دراصل سنڌي ثقافت جي ڪنهن بہ پهلو لاءِ، سنڌي ماهرن يا عالمن سان مغربي ماڻهن جو تعاون هئڻ بلڪل ضروري آهي. آءٌ اُميد ڪنديس تہ اهو مختصر ڪم جنهن جو خاڪو هن چند صفحن ۾ پڪڙيل آهي، اهو انهي نموني ڪنهن نہ ڪنهن مفيد مقصد تي رسائي سگهجي ٿو.

حوالا ۽ سمجهاڻيون

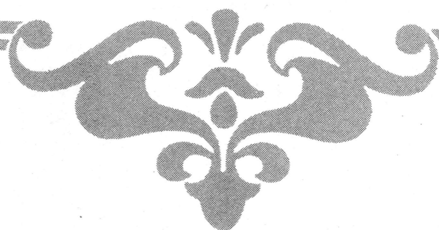
(1) ايچ. ٽي. سورلي، شاهه عبداللطيف آف ڀٽ، ص ص

219، 220 ۽ 223.
(2) اين. اي. بلوچ، شاهه عبداللطيف، دي فائونڊري آف اي نيو ميوزڪ ٽريڊيشن، ۽ الياس عشقي، ٽريڊيشنل ميوزڪ آف سنڌ: اي پرلمزي سروي
(3) الياس عشقي، اڳ ڏنل حوالو، ص72.

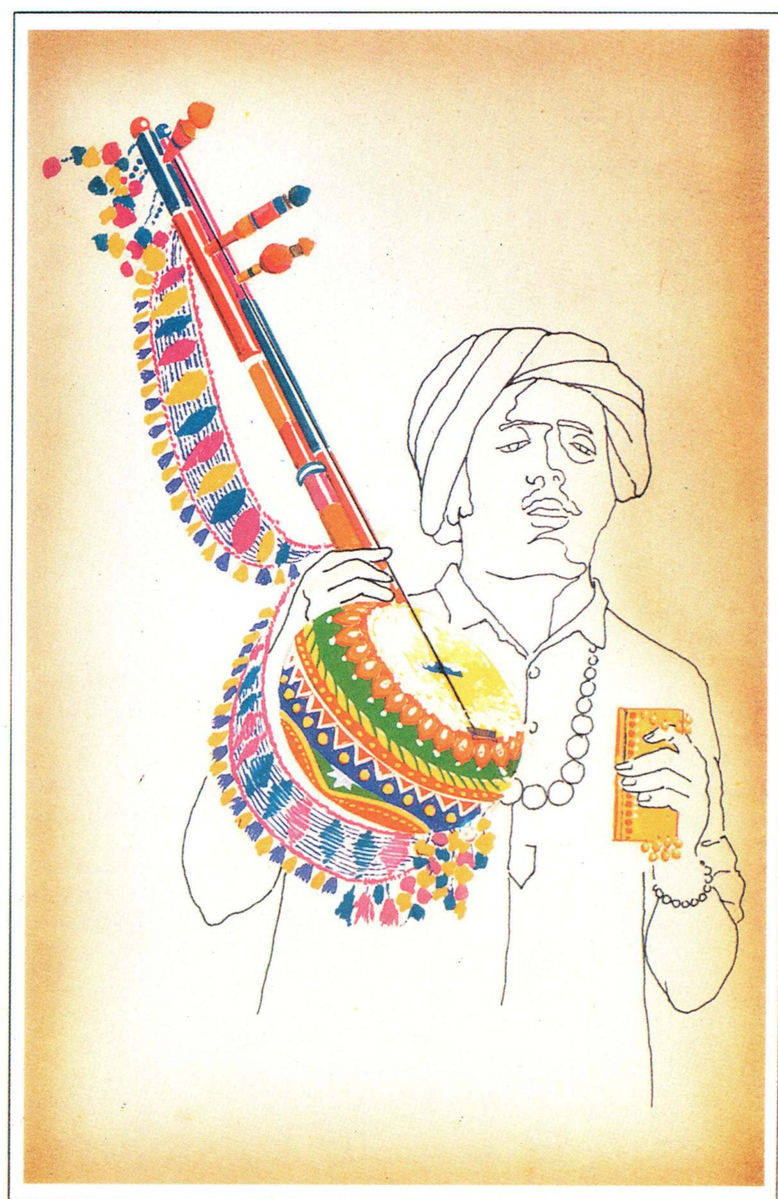
حصو ٻيو



شاھ عبداللطيف ۾ سنڌي موسيقي







شاهه عبداللطيف رحه:
راڳ ۾ هڪ نئين تحريڪ جو باني

ڊاڪٽر نبي بخش خان بلوچ

(مترجم: اسدالله شاهه حسيني)

(ادبي ڪانفرنس 1959ع)

هڪ عظيم شاعر جي حيثيت ۾ شاه عبداللطيف جي همه گير شهرت، موسيقيءَ ۾ سندس مهارت کي قدري جهڪو ڪري ڇڏيو. حقيقت ۾، شاه جي فن ۾ "شعر" ۽ "موسيقي" ٻئي مترادف شيون آهن، سندس شعر، لفظن جي شڪل ۾ موسيقي آهي. هو ساڳئي وقت شاعر به آهي ته موسيقار به. اهو "شاعر" ۽ "موسيقار" جو باهمي رشتو سندس اعليٰ شاعري جي نظام ۾ جا بجا آشڪار آهي. ازانسواءِ سندس شعر جي مضمونن توڙي سندس قائم ڪيل "راڳ جي اداري" مان پوريءَ طرح ثابت ٿئي ٿو ته شاه عبداللطيف راڳ جي هڪ نئين تحريڪ جو

باني هو.

امير خسرو هندوستاني موسقيءَ ۾ هڪ جيڪو نظري ۽ عملي انقلاب آندو، انهيءَ کان پوءِ شاه عبداللطيف جي موسيقيءَ جي نشاط ثاني جو بي نظير باني آهي. شاه عبداللطيف جو موسيقيءَ جي دنيا ۾ جيڪو ڪارنامو آهي، انهيءَ کي صحيح نموني ۾ سمجهڻ لاءِ اسان کي سندس پيشرو امير خسرو (1255ـ 1350ع) جي موسيقيءَ ۾ رائج ڪيل تحريڪ تي نظر وجهڻي پوندي.

پڪي لکيل همعصر رڪارڊ يا گهري تحقيق جي غيرموجودگيءَ ۾، امير خسرو جي سنگيت ۾ ڪيل نئين ايجاد، توڙي ان ڏس ۾ سندس يگانه حيثيت کي صحيح نموني ۾ سمجهڻ يا سمجهائڻ البت مشڪل آهي. هن عربي ۽ ايراني موسيقي جي نظام ۾ ديسي هندوستاني موسيقيءَ جي روايت کي پاڻ ۾ ملايو، ۽ نه رڳو نظرياتي پيچ گهڻ ڪيائين پر نون سُرن، تالن، ليئن، راڳڻين ۽ نئين طرز ادا جو عملا مظاهرو ڪري ڏيکاريائين، جنهنڪري ئي نئين ”هندوستاني راڳ“ جلدئي هڪ مخصوص علمي رنگ حاصل ڪيو: يعني ته مندرن ۾ مذهبي رسمن تائين محدود هئڻ يا ڪهنين لکيتن ۾ نظرياتي حيثيت ۾ قلمبند هئڻ جي بجاءِ ”هندوستاني راڳ“ هاڻي هڪ زنده جاويد فن بنجي پيو. موسيقيءَ جي ٻن روايتن کي هڪ قالب ۾ ڳنڍڻ وارو امير خسرو جو اهو ڪارنامو اعليٰ فن (High Art) جي دائري ۾ هو: يعني ته هن ٻن ڪلاسيڪي موسيقن جي بنيادي شڪلين ۽ اصولن کي نئين سِر سموهي کين ”هندوستاني موسيقي“ جي نئين شڪل ۾ همنوا بنايو. ”ڪلاسيڪي موسيقي جي اعليٰ فن“ جي دائري کان ٻاهر، امير خسرو ”قوالي“ جي طرز ايجاد

ڪئي، جنهن ڪي منقبتن ۽ مداحن ڳائڻ جو ذريعو بنايو ويو.

امير خسرو کان تقريبا چار سو سال پوءِ شاهه عبداللطيف ميدان تي آيو. هو امير خسرو وانگيان وڏو شاعر ۽ صوفي هو. هو هڪ محب وطن هو، جنهن عوامي زبان (سنڌي) کي ئي پنهنجي فڪر جي ترجماني جو ذريعو بنايو، حالانڪ فارسي انهيءَ وقت ۾ پڻ درباري زبان هئي. امير خسرو جيتوڻيڪ فارسي استعمال ڪئي، پر انهيءَ سان گڏوگڏ هن ڀاشا (عوامي زبان) کان پڻ ڪم ورتو ۽ ديسي محاورن کي استعمال ڪرڻ ۾ جڻ خوشي ٿي محسوس ڪيائين. امير خسرو وانگيان شاه عبداللطيف ٻ موسيقيءَ جي ميدان ۾ هڪ نئين تحريڪ جو باني بنيو.

معلوم ٿو ٿئي ته شاهه عبداللطيف کي هندوستاني موسيقيءَ جي بنيادي اصولن توڙي روايات جي پوري پروڙ هئي. سنڌ جو قديم تخت گاه ٺٽو، مغليه دور جي شروعات کان وٺي راڳ ۽ راڳيندڙن جو مرڪز هو. هندوستان ۾ شهنشاه اڪبر ۽ سنڌ ۾ ترخانن جي دور ۾، موسيقي ايتري قدر ته مقبول عام ٿي چڪي هئي جو هڪ معتبر روايت موجب ٺٽي جي هر گهر مان سريلا آلاپ ۽ پکواز جا ٻول گونجندا هئا. اها رسم غالبا شاه صاحب جي زماني تائين جاري رهي، ڇاڪاڻ جو ٺٽي جي نواب جي دربار، دهليءَ ۾ ايجاد ٿيل موسيقي جي نين طرزن ۽ نئين مذاق جو گهوارو رهندي پئي آئي. هندوستاني موسيقي جي روايت امير خسرو جي زماني کان وٺي ترقي ڪندي ڪندي مغليه دور ۾ عروج تي پهتي. مگر مغليه شان شوڪت جي زوال سان گڏ موسيقيءَ جي زوال جي پڻ ابتدا ٿي. شاه عبداللطيف، محمد شاه (1719_ 1748ع) جو دؤر ڏٺو. محمّد شاه جي دربار ۾ راڳ جي مصنوعي طرزن ۽ ٽڪسات، پراڻين زوردار ۽ مشڪل طرزن جي

جاءِ والاري انهيءَ دؤر ۾ ويندي صوفي راڳ پڻ قواليٰ جي فرسوده طرز تائين محدود رهجي ويو.

اهي هيون حالتون جن ۾ شاه عبداللطيف هيٺين ٻن مکيه مقصدن خاطر موسيقيءَ جي نئين تحريڪ جي شروعات ڪئي:

(1) اول ته 'هندوستاني موسيقي' جي عربي- ايراني اصليت کي قائم رکڻ ۽ اصلي راڳن کي جيارڻ، جن تي انهي موسقيءَ جي واڌاري ۽ وسعت جو مدار هو، ۽ پوئين مصنوعي رنگ کي، جنهن موسيقيءَ جي واڌاري ۽ سڌاري کي ڪاپاري ڌڪ هنيو هو، تنهن کي ميٽڻ. (2) ٻيو ته هندوستاني موسيقي جي ڪلاسيڪي روايت جيڪا ذري گهٽ موت جي دروازي تي پهچي چڪي هئي، ان ۾ ٻاهرين ملڪن جي راڳن راڳڻين جي داخل ڪرڻ بدران ماڻهن جي پنهنجي عام ديسي نغمن جي پيوند سان نئين زندگي آڻڻ.

شاه عبدللطيف 'موسيقي' جي انهيءَ نئين تحريڪ کي عملي جامي پهرائڻ لاءِ سن 1742ع ڌاري جڏهن هن ڀٽ تي هميشہ لاءِ سڪونت اختيارڪئي، تڏهن هڪ مستقل "راڳ جو ادارو" قائم ڪيو. ان سلسلي ۾ پاڻ هڪ نئون ساز ايجاد ڪيائين ۽ پنهنجن فقيرن جي هڪ گروهہ کي پنهنجي موسيقي پرڀل شعر کي نئين طرز سان ڳائڻ جي تربيت ڏنائين، جنهن موجب سندس ڪلام کي مختلف موضوعن جي لحاظ سان جدا جدا سُرن ۾ ڳايو ويو ۽ انهيءَ ڪري مختلف موضوعن بابت سندس بيتن ۽ واين لاءِ اهي 'موسيقيءَ جا سُرَ' ئي باب بنجي ويا. هر 'سُرُ' هيٺ آيل ڪلام کي مخصوص لئي ۽ راڳڻيءَ ۾ ڳايو ويو، ۽ هر 'سُرَ' کي انهي لئي يا راڳڻي جي نالي سان ئي سڏيو ويو. سڪون ۽ اطمينان سان راڳ مان حظ حاصل ڪرڻ

لاءِ راڳ جي مجلس رات جو عشا کان وٺي فجر نماز تائين مقرر ڪئي وئي.

شاهہ پنهنجي زندگيءَ جي ايندڙ ڏهن سالن ۾ موسيقي جي هن نئين اداري ۾ طرز ادائگيءَ کي مڪمل ڪرڻ کان پوءِ انهيءَ اداري کي تمر فقير جي رهبري هيٺ، تربيت يافتہ ڳائڻن فقيرن جي جماعت جي حوالي ڪيو. شاهہ عبداللطيف جي وفات (1752ع) کان پوءِ هر جمعي رات کي 'شاهہ جي راڳ' ڳائڻ لاءِ مقرر ڪيو ويو ۽ اهو سلسلو اڄ ڏينهن تائين قائم آهي. سنڌ جي علاقائي موسيقي کي زنده ڪرڻ ۾ انهيءَ اداري جو وڏو هٿ هو. علاقائي موسيقي تي انهيءَ اداري جي اثر توڙي ان جي عملي تسلسل مان اسين ان نئين موسيقي تحريڪ جي نوعيت توڙي مقصد ۽ مفهوم جو مطالعو ڪري سگهون ٿا، جنهن جي شاهہ صاحب بناءِ وڌي.

نئون ساز

شاهہ عبداللطيف نئين موسيقيءَ لاءِ سڀ کان پهريائين هڪ نئون ساز ايجاد ڪيو جنهن کي 'طنبوري' جو نالو ڏنائين طنبوري جو انتخاب، هندوستاني موسيقيءَ جي روايت مطابق هو. 'طنبور' دراصل مصر ۾ ايجاد ڪيو ويو جتان مشرق وسطي ۽ ايران ۾ پهتو ۽ اتان وري هن برصغير ۾ رائج ٿيو. آڳاٽا عرب موسيقار جيڪو ساز استعمال ڪندا هئا ان ۾ چار تارون هونديون هيون. ساڳيءَ ريت هن برصغير جو 'طنبور' بہ 'چوتار' ئي رهندو آيو، پر شاهہ عبداللطيف پنهنجي نئين 'طنبوري' ۾ پنجين تار بہ ڳنڍي هن نئين طنبوري جي سٽاءَ هن طرح قائم ڪئي ويئي جو ان جون پنج تارون هيٺين ريت آواز ڏيڻ لڳيون: هڪ ڇيڙي کان ٻاهرين تار "مدم سپتڪ" جو

'پنچم' جو سُر ڏيڻ لڳي، انهيءَ تار کي زبان سڏيو ويو يعني ته اها تار هن نئين طنبوري جي زبان بني جيڪا هر نئين راڳڻي ڇيڙڻ لاءِ استعمال ٿيڻ لڳي. هن سٿاءَ موجب 'کرج' جي بدران 'پنچم' هن نئين راڳ ۾ جڻ ته بنيادي سُر بنيو. هيءُ اصول 'عربي- ايراني' راڳ جي روايت مطابق هو ۽ اجا تائين به عربيَ ۽ ايراني نغمان مٿين لئي ۾ ڳايا وڃن ٿا. طنبوري جي باقي چئن تارن جي سٿاءَ ٻئي ڇيڙي ،کان هن طرح قائم ٿي:
ٻئي ڇيڙي کان- پهرين تار کي بلوچستاني 'دنبوري' جي سٿاءَ موجب 'گهور' سڏيو ويو، اها تار "مدرسپتڪ" جي 'سا' تي قائم ڪئي ويئي. ٻي تار ۽ ٽي تار انهن ٻنهي کي "جاڙيون" سڏيو ويو ۽ اهي "مدرسپڪت" جي 'سا' تي قائم ڪيون ويون. چوٿين تار ("زبان" جي پر واري) کي 'ٽيپ' سڏيو ويو ۽ اها "تار سپتڪ" جي 'سا' تي قائم ڪئي ويئي. اها "زبان" جي پر واري تار جيڪا ٻين عام "طنبورن" ۾ ڪانه ٿي ملي، سا شاه صاحب وڌائي.
ٻيو ته هي نئون طنبورو دف جو به ڪم ڏيڻ لڳو. جڏهن راڳ شروع ٿو ٿئي تڏهن شروع ۾ ئي طنبوري تي نئين راڳڻي کي ڇيڙيو ويندو آهي. داستان جي بيتن کان پوءِ جڏهن "وائي" شروع ڪئي ويندي آهي، تڏهن راڳيندڙ پنهنجي ساڄي هٿ جي ضرب سان طنبوري مان گهربل 'تال' جو ڪم وٺندو آهي شاه صاحب جو مقصد "تال" جي منجهيل فن کي آسان ڪرڻ هو. انهيءَ ڪري پاڻ فقط ٻه بنيادي 'تال' تجويز ڪيائين جن کي 'ڏيڍي' ۽ 'دو تالي' سڏيائين. انهن ٻن تالن جي ضربن تي ئي سندس راڳ جون سڀ راڳڻيون ڳايون ويون. ازانسواءِ شاه صاحب پنهنجي طنبوري ذريعي هڪ سولو تار

'چيتر' بہ ايجاد ڪيو، جنهن تي ڪن خاص سرن جي واين کي 'رواياتي تال' جي قيد و بند کان سواءِ ڳايو ويو. انهيءَ طريقي کي هن نئين اصول موجب رائج ڪيو ويو تہ آلاپ ڪنهن خارجي تال جي ضربن جي بند ۾ گهيريل نہ رهي، بلڪ راڳ جي اندروني لئي سان هم آهنگ ٿئي. هن اصول جو ذڪر اسان کي پيٺائي صاحب جي ترتيب ڏنل "صوتي موسيقي" ڏانهن متوجہ ڪري ٿو.

صوتي موسيقي جي نوعيت

شاه صاحب موسيقيءَ جي هن نئين اداري ذريعي سُرن ۽ راڳن جي نوعيت ۽ نظام بابت ڪهڙا نوان نقطا ايجاد ڪيا، ان کي سمجهڻ لاءِ ڪافي تحقيق جي ضرورت آهي. شاه جي رسالي ۾ سُرن جي نالن سان راڳڻين جي درج ٿيل انتخاب جي مطالعي توڙي "شاه جي راڳ" کي جنهن نموني سان ڳايو وڃي ٿو، ان جي جائزي مان اسين هيٺين نتيجن تي پهچون ٿا:

(1) راڳ جي هن نئين اداري هيٺ نئين طرز ادا لاءِ جملي چٽيهہ راڳڻيون چونڊيون ويون، جن مان ٽيهہ راڳڻيون فقط شاه جي پنهنجي شعر لاءِ ۽ باقي ڇهہ ٻن شعرن لاءِ مخصوص ڪيون ويون. چٽيهن راڳڻين جي انتخاب مان ظاهر آهي تہ شاه صاحب ڇهن راڳن ۽ چٽيهن راڳڻين جي قديم روايت کي برقرار رکڻ ٿي چاهيو.

(2) اصلوڪي "عربي- ايراني موسقيءَ" جي روايت ڏانهن ڌيان ڇڪائڻ لاءِ شاه صاحب انهن چونڊ چٽيهن راڳڻين ۾ 'يمن' ۽ 'حسيني' نغمن کي شامل ڪيو. عربي موسيقيءَ جي نظام موجب، 'حسيني' بنيادي ٻارهن مقامات يا نغمن منجهان ڪهڙو نغمو آهي، ۽ 'يمن' بہ عربي راڳ جي نظام جو جز

آهي. امير خسرو، انهن پنهي نغمن کي، مڪمل يا جزوي طور، هندوستان جي ديسي موسيقيءَ جي نغمن جي جوڙ سان نين راڳڻين ايجاد ڪرڻ لاءِ استعمال ڪيو. اهڙي ريت 'ايمن' ۽ 'ايمن ڪلياڻ' 'يمن' نغمي جي جوڙ سان پيدا ٿيا ۽ 'حسيني' جو پڻ مقامي طرزن سان پيوند ڪيو ويو. امير خسرو جي 'حسيني' واري پيوند مان ئي پوين استادن 'حسيني ڪانرو' ۽ 'حسيني ٽوڙيءَ' جون طرزون ايجاد ڪيون. ان ڪانپوءِ شاهه عبداللطيف ڀٽائي دانائي هو جنهن 'يمن' ۽ 'حسيني' نغمن کي سندن اصلي نالن سان پنهنجي انتخاب ڪيل راڳڻين ۾ جاءِ ڏني.

(3) باقي رهيل چوٽيهن راڳڻين مان، شاهه صاحب 17 هندوستاني ڪلاسيڪي موسيقي مان ۽ 17 مقبول عام ديسي ڌن مان انتخاب ڪيون. ڪلاسيڪي موسيقيءَ مان سندس انتخاب ڪيل هيٺيون راڳڻيون آهن: (1) ڪلياڻ (2) ڪنيات (ڪماج) (3) سري راڳ (4) سهڻي (5) سارنگ (6) ڪيڏارو (ڪدارا) (7) ديسي (8) سورٺ (9) بروو هندي (ڪلاسيڪي) (10) بروو سنڌي (11) رامڪلي (12) بلاول (13) آسا (14) ڏناسري (15) پوربي (16) ڪاموڏ ۽ (17) بسنت. شاه صاحب جي راڳ جي اداري هيٺ انهن راڳڻين جي ادائگيءَ مان معلوم ٿو ٿئي ته پاڻ ڪلياڻ، بلاول ۽ ڪنيات (ڪماج) کي پنهنجي اصلوڪي (شڌ) شڪل ۾ قائم رکيائين، ڇاڪاڻ ته اهي بنيادي ناٺ آهن جن مان ٻيون راڳنيون پڻ نڪتل آهن. باقي 14 راڳڻين کي انهيءَ روپ ۾ قائم رکيو ويو. جنهن ۾ مقامي طور انهن کي ماڻهو ڳائيندا هئا. انهيءَ ڪري 'شاهه جي راڳ' ۾ انهن راڳڻين

جي لئي سندن ڪلاسيڪي گهاڙيٽي سان مطابقت نٿي رکي.

شاهه صاحب هيٺيون 17 راڳڻيون 'عوامي موسيقيءَ' مان چونڊيون: (1) ساموندي (2) آبري (3) معذوري (4) ڪوهياري (5) راڻو (6) ڪاموڙي (7) رپ (8) ليلا (9) ڏهر (10) ڪاپائتي (11) پرياتي (12) گهاتو (13) شينهن ڪيڏارو (14) مارئي (15) ڍول مارئي (16) هير ۽ (17) ڪارايل. اهي ايتريون ساريون راڳڻيون جي عوامي موسيقيءَ مان ورتيون ويون، تن جي اصل بنياد، اهميت ۽ نوعيت جي پروڙ لاءِ گهُري مطالعي جي ضرورت آهي. انهن راڳڻين مان ڪجهه اسان ڪان گم ٿي چڪيون آهن، چاڪاڻ ته پوين ٻن سوَن سالن جي عرصي ۾، 'شاهه جي راڳ' ڪندڙن ڪان اهي وسري ويون. موجوده عوامي نغمن جي هيئت به بدلجي چڪي آهي ۽ فقط هڪ نغمو 'معذور' آهي جنهن کي اسان 'شاهه جي راڳ' ڪان ٻاهر ڳولي هٿ ڪيو آهي. اهو لس ٻيلي جو ديسي نغمو آهي ۽ اڄ ڏينهن تائين اتي مقبول عام آهي.

'شاهه جي راڳ' هيٺ، مٿين راڳڻين جي انتخاب جي نوعيت معنيٰ خيز آهي. هندوستاني ڪلاسيڪي موسيقيءَ ۽ عوامي موسيقيءَ مان هڪ جيترين راڳڻين جي شموليت ڏيکاري ٿي ته شاهه جو مقصد هو ته عوام جي موسيقيءَ جو معيار بلند ٿئي ۽ ان جي پائندگي ۽ ترو تازگي سان ان فرسوده ڪلاسيڪي روايت ۾ پڻ جان پوي، جيڪا پنهنجي دقيق فني پيچيدگين سببان پنهنجو جوهر وڃائي چڪي هئي جنهن ۾ عام ماڻهن لاءِ ڪا به جاذبيت ڪانه رهي هئي.

شاهه للطيف جي بنايل نئين موسيقي اداري ۽ تحريڪ جو

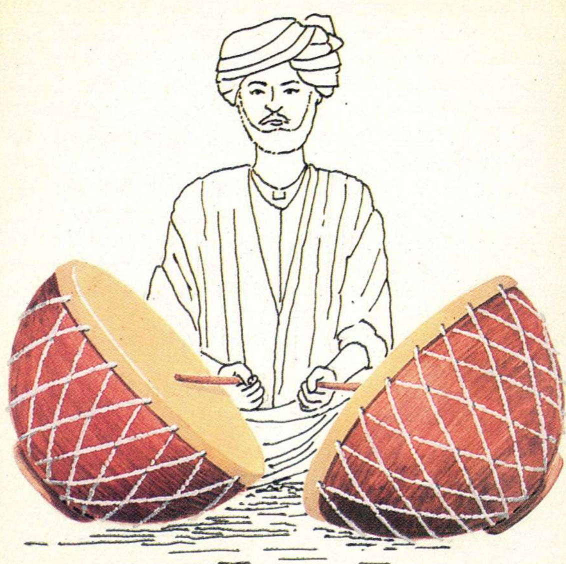
سنڌ جي مقامي موسيقيءَ جي لاڙي تي گهرو اثر پيو. ڪلاسيڪي راڳڻين مان ڪلياڻ، سارنگ، ڪيڏارو، سورٺ، آسا، بلاول، ڌناسري ۽ بسنت، سنڌ ۾ نهايت مقبول ٿيا. ٻئي پاسي ڪوهياري، راڻو، ڍهر ۽ پرياتي، جن کي مقامي اهميت ۽ حيثيت حاصل هئي تن کي تمام گهڻي وسعت مليءَ ۽ انهن کي ساري ملڪ ۾ ڳائڻ شروع ڪيو ويو. اڄ ڪلهه "ڪوهياري" ۽ "راڻي" کي ريڊيو پاڪستان ذريعي ملڪ گير اهميت حاصل ٿي وئي آهي.

پڇاڙيءَ ۾ شاهه عبداللطيف جي هڪ ٻئي ڪارنامي جو ذڪر ڪرڻ ضروري آهي؛ جيتري قدر 'صوتي موسيقيءَ' جو تعلق هو، شاهه لطيف اڪيلي سر هڪ ماڻهوءَ جي ڳائڻ جي بدران ٽولي جي ڳائڻ کي (Chorus) مروج ڪيو. پنجن ڇهن ڳائڻن جي گروهه کي هيٺينءَ ريت تقسيم ڪيو ويو: گروهه جو هڪ رڪن اڳواڻ ٿئي ۽ باقي سندس پيروي ڪن، پر جيڏي مهل 'وائي' کي ڳائيندي لئي چوٽ کي پهچي، اوڏيءَ مهل اڌ ڪن راڳيندڙ هيٺ 'کرج' جا سر ۽ باقي اڌ مٿي 'نکاد' جا سر لڳائين. انهن هيٺين ۽ مٿين آوازن جي ميلاپ 'سرن جي هم آهنگي' (harmony) جو اثر پيدا ڪيو جا هن برصغير جي موسيقيءَ جي تاريخ ۾ پنهنجي قسم جي پهرين ئي ترقي هئي.

في الجمله شاهه عبداللطيف هڪ نئون ساز ايجاد ڪيو ۽ راڳ جي ادائگي جو هڪ نئون طريقو عمل ۾ آندو. موسيقيءَ ۾ ڪلاسيڪي راڳڻين ۽ عوامي نغمن جي ميلاپ سان هڪ نئين تحريڪ جو بنياد وڌو. شاه صاحب جي انهيءَ تحريڪ کي زور وٺائڻ سان، يعني ته هندوستاني موسيقي جي ڪلاسيڪي قالب ۾ عوامي موسيقيءَ جي پيوند لڳائڻ سان، پاڪستاني موسيقيءَ جي

عملي صورت توڙي تاريخ ۾ انقلاب اچي سگهي ٿو. پاڪستان غالبا علائقائي موسيقيءَ جي لحاظ سان تمام شاهوڪار ملڪ آهي ۽ هن ميدان ۾ تحقيق ڪرڻ لاءِ ڪنهن موزون ثقافتي اداري جي ضرورت آهي.





سنڌي سنگيت جو سنواريندڙ ڀٽائي (رح)

عبدالعزيز شيخ

اسان جون راڳڻيون ڀٽائيءَ جي زماني کان ڪافي اڳ آهن ۽ ڀٽائي جي وقت ۾ ته ايتريون مستعمل ۽ مقبول هيون جو ڀٽائي انهن کان متاثر ٿي، پنهنجي شاعري جي بابن جي مختلف عنوانن تي انهن جا نالا رکي ڇڏيا ۽ اهي نالا متعلقه راڳڻين جي رقت انگيز، سرور بخش ۽ ڪيف آور اثرات ڪري مشهور ٿي ويا.

هن وقت اسان وٽ جيڪي راڳڻيون 'سنڌي سرن' طور ڳايون وڃن ٿيون يا جيڪي اسان وٽ سنڌي راڳڻين طور ڪم اچن ٿيون، اهي آهن:

1_ ڪاهياري، 2_ راڻو، 3_ سنڌي ڀيروي، 4_ لوڙائو، 5_ مانجهه، 6_ ڪارايل، 7_ سورٺ، 8_ آسا، 9_ تلنگ، 10_

جوڳ، 11ـ جهنگلو، 12ـ بروو، 13ـ پرڀاتي، 14ـ ڌناسري، 15ـ بلاول، 16ـ ڪونسو، 17ـ يمن، ڪنڀات، 19ـ سريراڳ، 20ـ ساموندي، 21ـ سارنگ، 22ـ سهڻي، 23ـ رامڪلي، 24ـ ڪاموڏ، 25ـ ڪاهوڙي، 26ـ آبري، 27ـ معذوري، 28ـ ديسي، 29ـ حسيني، 30ـ ليلان، 31ـ رپ، 32ـ بسنت، 33ـ گهاتو، 34ـ هير رانجهو، 35ـ ڪيڏارو، 36ـ پوربي، 37ـ پهاڙي.

انهن راڳڻين مان ڪيترين راڳڻيون اهڙيون آهن، جيڪي اسان جي خاص خطي سان تعلق رکن ٿيون، خاص سنڌ جون پيداوار آهن ۽ انهن جي شڪل و صورت دنيا جي ٻئي ڪنهن به موسيقي جي نظام ۾ ملي نٿي سگهي. باقي ڪيترين راڳڻيون سنڌ سان واپار، نقل و حمل، فتحن ۽ شڪستن، ٻاهرين تهذيبن جي اثر ڪري اسان وٽ مقبول عام ٿي وييون ۽ سنڌي موسيقي جي زمره ۾ شامل ٿي ويون. هن وقت سنڌي ۽ ڪلاسڪي سنگيت جي راڳڻين ۾ ڪو فرق نه رهيو آهي.

سنڌي موسيقي ۾ ڀٽائي (رح) جي قائم ڪيل نظام موسيقي ڏانهن توجه ڏجي ٿو ته هي معلوم ٿئي ٿو ته ڀٽائي رح امير خسروءَ وانگر عربي ۽ ايراني موسيقي ڪي به برقرار رکڻ لاءِ پنهنجي ڪلام جي ٽيٽيهن راڳڻين مان 'يمن' ۽ 'حسيني' ٻن راڳڻين کي آندو ۽ باقي 31 سرن مان 16 راڳڻيون (ڪلياڻ، يمن، ڪاموڏ، سر سريراڳ، سهڻي، ديسي ڪاموڏ، سورٺ، ڪيڏارو، آسا، پورب، پرڀاتي، بلاول ڪنڀات، بروو، رامڪلي، بسنت ۽ تلنگ) ڪلاسيڪي سنگيت مان مقرر ڪيون ۽ پندرهن سرن (ساموندي، ڪوهياري، ليلان چنيسر، راڻو، مارئي، گهاتو، رپ، ڪاهوڙي، ڪاپائتي، ڪارايل، پرڀاتي، ڏهر، مارئي، ڍول مارو، هير رانجهو) کي سنڌي موسيقي جي ڌنن جي ۾ ڍاليو.

بهرحال جيڪي راڳڻيون اسان جون پنهنجون آهن، انهن جو فني تجزيو ڪرڻ ۽ ڪلاسيڪي سنگيت جي ڪسوٽي تي پرکڻ سان ائين معلوم ٿو ٿئي ته اهي ڪنهن منظم اصول هيٺ وجود ۾ آيون آهن. ڪلاسيڪي سنگيت سنڌي موسيقي درميان هڪ ٻيو فرق هي به آهي ته ڪلاسيڪي سنگيت ۾ ڪيترا راڳ، اوڊو کاڊو يا سمپورن ٿيندا آهن، ليڪن سنڌي موسيقي سڀ سر سمپورني آهن؛ جيتوڻيڪ ڪلاسيڪي سنگيت ۾ سرن ۽ وقت مطابق واديءَ ۽ سموادي سر مقرر ٿيل آهن، مگر سنڌي موسيقيءَ ۾ انهن جي پرک ڪري سگهجي ٿي، ورنه ڪي به سر مقرر ٿيل ڪونه آهن.

سنڌي راڳڻيون

مٿي ذڪر ڪيل راڳڻين مان ڪيتريون راڳڻيون اهڙيون آهن، جيڪي واديءَ سنڌ جي حسن و عشق جي داستانن جون يادگار طور مقرر ڪيل ڏنون آهن. جن اڳتي هلي بلڪل نالي جي مطابقت سان شاعري توڙي موسيقيءَ ۾ فني صورت اختيار ڪئي. ڪوهياري، راڻو، ليلان چنيسر ۽ سورٺ انهن مان آهن:-

(1) ڪوهياري

اڄ کان ڇهه سئو سال اڳ سر زمين سنڌ جي رومانوي الميه داستان سسئي پنهون جي داستان سان وابسته هي راڳڻي اسان وٽ پنهنجي درد انگيز اثرات جي ڪري خاص طور تي مقبول آهي. هن وقت ته ريڊيو ۽ فلم جي ڪري ويتر ڪيس وڌيڪ پر ڪشش ڪيو ويو آهي ۽ نهايت جديد طريقي سان پيش ڪيو ويو آهي، جنهن ڪري ڪافي مقبول ٿي چڪي آهي. هن سر

هيٺ ڀٽائي ۽ ان کان پوءِ جي شاعرن سسئي پنهون جي داستانن
کي ڳايو آهي. هن سر هيٺ چيل ڪلام معنوي توڙي حقيقي
طور پرسوز اثر رکي ٿو. هن راڳڻي لاءِ سسئي پنهون جي
آکاڻي تشبيه طور هجڻ نهايت ضروري آهي. پڻ ڏٺيءَ ته
انهيءَ واقعي کي زنده جاويد ڪرڻ لاءِ سسئي تي پنجن سرن ۾
بيان ڪري ڇڏيو آهي، جن مان معذوري ۽ ديسي جو ذڪر بعد
۾ ايندو. ڏسڻ ۾ ائين اچي ٿو ته ٻين راڳڻين ۾ هي راڳڻي شاه
سائين کان اڳ وجود ۾ هئي ۽ ايتري قدر مقبول هئي، جو شاه
سائين ان کان متاثر ٿي ويو.

فني طور هيءَ راڳڻي بلاول ٺاٺ مان سمپورن آهي مڌم
ڪومل اٿس: آروهي ۾ نڪاد تيور ڪري ڪيترا هن کي کماچ
ٺاٺ مان ڄاڻائيندا آهن. هنءَ راڳڻيءَ جي پيٽ آسا (بلاول ٺاٺ)
سان پڻ ڪري سگهجي ٿي، پر آسا مندر استان جي پوئين
حصي کان شروع ڪئي ويندي آهي، ليڪن ڪوهياري نه. مڌم
وادي ۽ کرج سموادي معلوم ٿئي ٿي. هن راڳڻي جي چيز هن
ريت ڪئي ويندي آهي:-

آروهي:- ساڌاني ساري گ سا ري گ سا ني سا ني سا.

امروهي:- سا ني ڌپ م م م پ م پ م گ ني (ڪومل)
ڌپ م گ ر ي گ ري سا.

آلاپ کان سواءِ تاثر سهڻي پيدا ڪرڻ لاءِ نڪاد تيور پڻ
هنيو ويندو آهي.

کرج کان پنچم تائين ميند سهڻي ٿئي ٿي ۽ لهرو ته ايڏو
خوبصورت ٿئي ٿو، جنهن جي انتها ڪانهي. هن راڳڻيءَ کي
سنڌي موسيقيءَ جي نمائنده راڳڻي چيو وڃي ته غلط نه ٿيندو.
مجموعي طور هي راڳڻي انتهائي سرور ۽ ڪيف آور تاثرات جي

ڪري نهايت سهڻي ۽ رقت انگيز آهي. هن جي ڳائڻ جو وقت پوئين اڌ رات ۽ پهريون اڌ ڏينهن آهي.

(2) راڻو:

هي راڳڻي واديءَ مهراڻ جي ڀٽي داستان مومل راڻي (ڇهه سو سال اڳ) جي نالي سان آهي. هيءَ راڳڻي پڻ آڳاٽي معلوم ٿئي ٿي. شعر ۾ هن داستان جي ياد ڏهاني کان علاوه جدوجهد، ڪشمڪش ۽ مقصد حيات وغيره جي اظهار لاءِ هي راڳڻي مخصوص آهي. سندس اثر نهايت درد انگيز ٿئي ٿو. مڌم ۽ ٽيپ استان ۾ هن جي شڪل نهايت سهڻي معلوم ٿئي ٿي.

سرن جي ڪسوٽيءَ تي هڻڻ سان هيءَ راڳڻي ڪافي ٺاٺ مان ظاهر ٿئي ٿي. منجهس مڌم ۽ ڌيوت ڪومل لڳن ٿا. وادي سر گنڌار ۽ سموادي نکاد اٿس. راڳ جي چيڙ هن ريت ڪئي وڃي ٿي:-

آروهي: سا ري م پ ڌ سا.

امروهي: سا ني ڌا پ ڌ ا ما ڌ ا پ گ گ (ي ۾ پ سا ري سا.)

هن جي ڳائڻ جو وقت ڏينهن رات ملڻ جي وقت يعني اول صبح ۽ شام آهي ۽ آڌيءَ رات جي قريب آهي. پنچم کان هيٺ جهولائڻ سان ڪافي سهڻو ٿئي ٿو. دادري تال ۾ گهڻيون ڪافيون ڳائبيون آهن.

(3) سنڌي ڀيروي:

ڀيروي ٺاٺ مان هي راڳڻي سمپورن آهي ۽ منجهس سڀ سر ڪومل آهن. انهيءَ سبب ڪري منجهس ايتري ته ڪوملتا ۽ ميٺاج ڀريل آهي، جو ڪيس ڪلاسيڪي توڙي سنڌي موسيقي ۾ 'سدابهار' جي نالي سان خطاب ڪيو ويندو آهي. هن

راڳڻيءَ جي اها خوبي آهي جو جنهن وقت ڳائجي پنهنجو اثر قائم ڪري ويجي. منجهس ڪنول جي نازڪ پنکڙين جهڙي شگفتگي، بهار جهڙي تازگي ۽ جادوئي اثر آهي.

درحقيقت هي راڳڻي ڪلاسيڪي سنگيت جي آهي ليڪن ساڳئي وقت ساڳئي نالي سان پنجاب ۾ به رائج ٿي ويئي آهي، ممڪن آهي ته پنهنجي سهڻائي جي ڪري اسان وٽ مقبول ٿي وئي هجي ۽ ڪجهه وقت گذرڻ کان پوءِ مقامي موسيقي جي هڪ حصي جي صورت اختيار ڪري ويئي هجي: اتر طرف پنجاب جي علائقي ۾ ساڳي ڌن پنجابي پيروي جي نالي سان مشهور ٿي وئي. سنڌي پيروي ۽ ڪلاسيڪي پيروي ۾ فرق صرف هي آهي ته ڪلاسيڪي سنگيت ۾ پيروي جو انتره بلڪل مالڪونس سان ملي ٿو. جيستائين ٽيپ استان کان ٿي وري مدهم استان جو ڏيوت ۽ نکاد ظاهر نه ڪيو ويجي، پر سنڌي پيروي جو انتره بلڪل سادي صورت ۾ ٿيندو آهي. سنڌي موسيقيءَ ۾ هن راڳڻيءَ جون ڪيتريون ڌنون مقبول آهن، لهرو پڻ هن جو سهڻو ٿئي ٿو.

(4) مانجهه

ڪوهياري وانگر هي راڳڻي پڻ بلاول ٺاٺ مان سمپورن آهي. مدهم ۽ نکاد ڪومل اٿس، نکاد تيور به لڳايو ويندو آهي. ڪلاسيڪي موسيقيءَ ۾ ڳائڻا، هندول ۽ ڪي سري راڳ جي راڳڻي ڄاڻائين ٿا. هن ٻنهي راڳڻين ۾ فرق صرف هي آهي ته ڪوهياري ۾ وادي مدهم ۽ سموادي کرج آهي ۽ مانجهه ۾ ڏيوت تي گهڻو زور ڏنو ويندو آهي. انهيءَ فرق کيس علحده ڪري ڇڏيو آهي. قديم ڪلاسيڪي موسيقيءَ ۾ شايد هن کي 'مانڊ' جي نالي سان سڏيو ويندو هو، جو بدلجي مانجهه ٿي ويو آهي.

ڏيوت زوردار لڳائڻ سان هي راڳڻي آسا (بلاول ٺاٺ) کان جدا نظر ايندي. راڳڻيءَ جي صورت هن ريت آهي:-

آروهي:- ساگ پ ڌني سا

امروهي:- ساڌني ساڌ گ پ م گ ر ي پ گ ر ي سا.

جيئن هنجي سرگم مان ظاهر آهي، وادي ۽ سموادي سر تيور آهن، تنهن ڪري هن جو گڏيل تاثر قدري طربيه آهي. هن جي ڪري بدن ۾ جوش ۽ خوشي جا گڏيل جذبا پيدا ٿين ٿا. ٻن پهرن کان پوءِ آخر شام تائين ڳائي ويندي آهي. اسان وٽ هن وقت سر مارئي، سارنگ ۽ خوشي جا گيت، ترانا هن راڳڻيءَ ۾ ڳايا ويندا آهن.

(5) ڪاپل

هن لفظ جي لغوي معنيٰ 'حور' آهي. هن راڳڻيءَ ۾ محبوب جي ملڻ لاءِ بيچيني ۽ انتظار جو منظر پيش ڪيو ويندو آهي. هن جا سر ڪلياڻ ٺاٺ مان ظاهر ٿين ٿا. راڳ ڪيڏارا شڌ سان ملي ٿو. هوندي به استاد فنڪارن هن راڳڻي جي ڳائڻ جي مهل سج لٿي جو، پر ڪلياڻ کان اڳ ٻڌائي آهي. هن راڳڻيءَ جي صورت ظاهر ڪرڻ لاءِ هي سرگم آلاپيو ويندو آهي.

ساما ما پا پا سا ما ني ڌي ني ڌي پاڌي ما پا گا ما پا گا ري سا، وادي رکب ۽ سموادي ڌيوت معلوم ٿين ٿا. راڳڻي به نهايت خوش اثر آهي. لهرو تيز لئي ۾ نهايت سٺو معلوم ٿئي ٿو.

اڪثر لوڪ گيت ۽ لهري جون ڌنون هن راڳڻي مان وڄايون وينديون آهن

(6) لوڙائو

سنڌي راڳ ۾ هي پڻ اهڙي راڳڻي آهي جا راڳڻيءَ طور گهٽ ۽ ڌن طور وڌيڪ ڳائي وڄائي ويندي آهي. اتر سنڌ ۾ هيءَ راڳڻي لاڙ کان گهڻو مروج آهي. فني طور هي راڳڻي ٻه بلاول ٺاٺ مان آهي ۽ مانجه سان ملي ٿي. پنچم وادي ۽ رکب سموادي اٿس، قديم تقسيم مطابق هي راڳ ميگھ جي راڳڻي آهي. هن جي چيڙ هن ريت ڪئي ويندي آهي:-

آروهي:- پ م ر ي سا ري گ م پ م پ ڌ سا.

امروهي:- سا ني ڌپ ڌپ ري گ م گ ري سا.

هي راڳڻي منجهند جو پرڪارايل کان اڳ ڳائي ويندي آهي، فني طور هن راڳڻي کان پوءِ ضلع ڪافي ٺاٺ ۽ پيم پلاسي جي ڳائڻ جو وقت شروع ٿيندو آهي.

هن راڳڻيءَ ۾ ڪافيون ۽ 'رسمي گيت' ڳايا ويندا آهن.

(7) تلنگ:

تلنگ، اسان وٽ مروج موسيقي جي نظام موجب، هندستاني موسيقي جي تلنگ سان ملي ٿو. هندستاني موسيقي جي استاد فنڪارن، تلنگ جا ٻه قسم ڄاڻايا آهن. پهريون: حاصل پوري تلنگ، ٻيو سنڌڙيءَ وارو. اسان وٽ حاصل پوري تلنگ مستعمل ۽ مقبول آهي. تلنگ، سرن جي ڪسوٽي مطابق ڪافي ٺاٺ جي سمپورن راڳڻي آهي. منجهس گنڌار مڌم ۽ نکاد ڪومل ۽ ٻيا سر تيور آهن. راڳن ۽ راڳڻين جي قديم تقسيم مطابق هي هنڊول راڳ جي پارجا آهي. کرج سموادي ۽ پنچم وادي آهن.

راڳ جي صورت ظاهر ڪرڻ لاءِ هيٺين ريت سرگم ڪيو ويندو آهي:-

اروهي:- سا ري گ م ري گ م پ ني ساري گ م گ سا.

امروهي :ـ سا ني ڌپ ڌ سا ني ڌپ م گ ري سا.

هندوستاني موسيقي جو تنلگ کماچ ٺاٺ ۾ اوڊو راڳ آهي. منجهس رکب ۽ ڌيوت ورج آهن، گنڌار وادي ۽ نکاد سموادي آهي. راڳ جي صورت ني سا گا ما پ گ م گ م پ ني ني ني سا گ آهي. اسان وٽ هيءَ راڳڻي بلڪل ديسي راڳڻين جي صورت ۾ موجود آهي. ڪافي مقبول بنجي چڪي آهي.

(8) جوڳ

هيءَ راڳڻي اسان وٽ جنهن صورت ۾ مروج آهي، ان مطابق پيرو ٺاٺ سان واسطو رکي ٿي. ڪلاسيڪي موسيقي جي جوڳيا سان آهي. آروهي ۾ نکاد ۽ امروهي ۽ گنڌار ورج اٿس، سنڌي ۾ سمپورن آهي. منجهس رکب، مڌم ۽ ڌيوت ڪومل ۽ باقي سر تيور لڳن ٿا.

جوڳيا جو سرگم (هندي سنگيت مطابق) هن ريت آهي.

ساري م پ ڌا سا، سا ني ڌ پ م ري سا

هن جو وادي سر کرج ۽ سموادي سر مڌم آهي. جوڳ جي سنڌي صورت هن هيت ٿي وڃي ٿي. آروهي :ـ ري گ م پ ڌ ني سا.

امروهي :ـ سا ني ني ڌ پ م گ ري سا.

سنڌي سنگيت مطابق وادي گنڌار ۽ سموادي سر کرج معلوم ٿئي ٿو، تنهن ڪري سنڌي جوڳ جي صورت هندي جوڳيا کان قدري بدليل نظر اچي ٿي. هن ٻنهي راڳڻين ۾ ٻيو خاص فرق هي آهي ته جوڳيا رات جو پوئين پهر ڳايو ويندو آهي ۽ سنڌي جوڳ اول شامل ۽ اول صبح جو ڳايو ويندو آهي.

هن راڳڻيءَ ۾ شاعرن جوڳين جي حالت زار، جبلن جي

جاڪڙن ۽ فراق بابت تاثرات بيان ڪيا آهن. نهايت خوش آواز ۽ رقت انگيز اثر پيدا ڪندڙ راڳڻي آهي. اسانَ وٽ نهايت سهڻيون ڌنون هن راڳڻي مان آهن.

(9) سورٺ:

برصغير جي الميہ رومانوي داستان سورٺ ۽ راءِ ڏياچ جي ياد ۾ هي راڳڻي ايجاد ڪيل آهي. چونڪ انهيءَ واقعي واري خطي جا سنڌ سان گهرا تعلقات رهيا آهن، سنڌ جا پڻ اهڙن المناڪ واقعن جي جاءِ رهي آهي، تنهن ڪري هن انجو اثر جهٽ قبول ڪري ورتو ۽ جلد ئي نهايت مقبول بنجي ويئي، ۽ ترت ئي اسان جي موسيقي جي زمره ۾ شامل ٿي ويئي.

فن جي ڪسوٽيءَ تي پرکڻ سان سنڌي موسيقي ۾ مروج ۽ ڪلاسيڪي سنگيت جي سورٺ ۾ ڪو خاص فرق نظر ڪونہ ٿو اچي. ڪلاسيڪي سنگيت مطابق سورٺ کماچ ٺاٺ (مڌمر ڪومل ۽ ٻيا سڀ سر تيور) مان اوڊو کاڊو راڳ آهي؛ منجهس آروهي ۾ گنڌار ۽ ڌيوت ۽ امروهي ۾ گنڌار ورج آهن. وادي نکاد ۽ سموادي مڌمر آهي. ڪلاسيڪي سنگيت جي سورٺ ۾ سارنگ جو ميل آهي ۽ ٻئي پهر رات جو ڳائي ويندي آهي. ديس ۽ سورٺ کي هڪ راڳڻي ڪري سمجهيو ويندو آهي، انهن ٻنهي ۾ نمايان فرق آهي. حالانڪ ديس بہ ساڳي کماچ ٺاٺ مان آهي، پر اهو سمپورن آهي. خاص فرق هي آهي تہ ديس جي امروهي ۾ گنڌار بہ لڳي ٿو، مگر ان جي برعڪس سورٺ ۾ گنڌار آهي ئي ڪونہ ۽ ٻي ڳالھ تہ سورٺ جي تجديد ڪيل صورت واضح ڪرڻ ۾ هينئين سبتڪ جي نکاد تيور کي گهٽو زور ڏنو ويندو آهي يا اهوئي انجو وادي سر آهي، ٻئي طرف ديس جو وادي سر آهي. ديس جي صورت هن طرح ظاهر

ٿئي ٿي :-
آروهي :- سا ري مر پ ني ڌ پ ني سا.
امروهي :- سا ني ڌ پ مر گ ري سا،
۽ سورٺ جو سرگمر هن طرح آلاپيو ويندو آهي :-
آروهي :- سا ري مر پ مر پ ني سا ري مر دي سا.
امروهي :- سا ني ڌ پ ڌ پ مر ري ني سا.

هيءَ راڳڻي به اسان وٽ ايتري قدر مقبول بڻجي چڪي آهي، جيتري ڪلاسيڪي سنگيت ۾. سندس درد انگيز آلاپ جادوئي اثر رکي ٿو. سورٺ ڳائڻ جو وقت ٻيو پهر رات جو آهي، جنهن ڪري ته ويتر مسحورڪن بڻجيو وڃي.

(10) پرياتي

هي راڳڻي اسان وٽ مروج هئڻ سان گڏ ڪلاسيڪي سنگيت ۾ به ساڳئي نالي سان مستعمل آهي. ڪلاسيڪي سنگيت جي راڳ وار تقسيم موجب راڳ ڀيروو جي ڀارج آهي، ليڪن سر وار ڇيڙ مطابق بلاول ٺاٺ ۾ اچي وڃي ٿي. ديسڪار سان گهڻي مشابهه آهي، پر دميڪار اوڊو راڳ آهي ۽ منجهس مڌمر ۽ نکاد ورج آهن، ليڪن پرياتي سمپورن آهي ۽ سندس وادي سر پنچمر آهي، جتي دميڪار جو وادي سر رکب آهي.
آروهي :- مر گ مر پ پ ڌ ني سا سا ري ني سا.
امروهي :- سا ني ڌ پ ڌ پ مر گ ري ري سا.

نهايت خوبصورت ۽ تاثر واري راڳڻي آهي. سندس ڳائڻ جو وقت عموما سج اڀرڻ کان اڳ ڇيو ويو آهي. صبح جي پهر ۾ پرياتيءَ جا آلاپ نهايت رقت انگيز ۽ وجد آور ٿيندا آهن. اسان وٽ رات جي ٿيندڙ محفلن ۾ هي راڳ نهايت پراثر ثابت ٿيو آهي. سندس انهن اثرات جي ڪري ئي تمام گهڻو مقبول

بنجي ويو آهي. اسان جي شادين ۽ خوشين جي تقريبات تي پرياتيءَ جي محفل خاص طور قابل ذڪر آهي. آسا سان گهٽي ملندڙ آهي، پر هيٺ فرق ظاهر ڪيو ويو آهي :-

(11) آسا

سورٺ ۽ پرياتي کان سواءِ سنڌي ۾ آسا به ڪافي دردناڪ تاثر رکي ٿي. هن راڳڻيءَ ۾ اميد ۽ اطمينان جو اظهار ڪيو ويندو آهي. منجهس مڌم ۽ نکاد ڪومل ۽ ٻيا سر تيور آهن. هي راڳڻي به اسان جي سنڌ جي مخصوص راڳڻي آهي. ڪومل تيور سرن جي ورهاست مطابق هي راڳڻي بلاول (سڀ سر شڌ) ٺاٺ ۾ اچي وڃي ٿي. ليڪن ڪيترا هن کي کماچ ٺاٺ (نکاد ڪومل) مان ڄاڻائين ٿا. سندس وادي سر گنڌار ۽ سموادي نکاد آهن. سندس چيڙ هن ريت ڪبي :-

آروهي :- سا ري گ م گ پ ڌ ني سا.

امروهي :- سا ني ڌپ ڌ ني ڌپ م گ ري سا.

هن راڳڻيءَ ۾ ڪيتريون ڌنون اسان وٽ نهايت سهڻي طور مقبول ٿي چڪيون آهن.

هن راڳڻيءَ ۾ نکاد ڪومل نمايان طور لڳائبو ته پرياتي ۽ ديس کان الڳ معلوم ٿي ويندي، سندس ڳائڻ جو وقت سج اڀرڻ کان اڳ ان وقت آهي، جڏهن ڪلاسيڪي سنگيت جي توڙي ٺاٺ يا پيروي ٺاٺ جا راڳ شروع ٿين ٿا. آسا جا آلاپ نهايت دردبلا ۽ رقت انگيز تاثر رکندا آهن. هي راڳڻي خاص سنڌ جي پيداوار آهي.

(12) بلاول

اسان وٽ ڪلاسيڪي سنگيت مان اسان ڏي آيل ٿي

پانئجي، پاهران اچڻ بعد پنهنجي تاثرات جي سبب ڪري هي ايتري مقبول بنجي وئي جو اسان وٽ بلڪل ساڳي صورت ۾ رائج ٿي وئي.

شاه پٺائي (رح) جي هن سر جي عنوان هيٺ سنڌ جي سمن حڪمرانن جي تعريف ٿيل آهي ۽ سندس شجاعت جو ذڪر ڪيل آهي.

فني طور هي راڳڻي ساڳئي ڪلاسيڪي سنگيت واري آهي، البته ادائيگي ۾ فرق آهي. هن جي ڳائڻ جو وقت صبح جو پهريون پهر آهي.

(13) جهنگلو

هڪ اهڙي راڳڻي آهي جيڪا اسان وٽ غالبا فارسي جي نظام موسيقي مان آئي آهي. فارسي سنگيت جو اثر ڪلاسيڪي سنگيت جلدي قبول ڪيو. تنهن ڪري اتي جلدي مروج ٿي وئي. ان ڪي اسان وٽ مشڪل سان ٻه صديون ڪن ٿيون هونديون. ڳائڻ ۾ به ايترو مقبول ڪونهي، پر هن جون ڌنون چڱيون آهن.

ڪلاسيڪي سنگيت ۾ هن ڪي 'زنگول' چيو ويندو آهي، جيڪا ڪلياڻ ٺاٺ جي راڳڻي آهي. ڪي ڳائڻا ٻه قسم ڄاڻائين ٿا. پهريون ڀيروي ٺاٺ ۾ تار سٿان جو راڳ، ٻيو ڪلياڻ ٺاٺ ۾ آهي. سرن جي حساب مطابق هي شڌ ڪلياڻ ۾ پوپالي سان مشابه آهي ۽ سمپورن آهي. اترانگ ۾ تار استان جو راڳ آهي. جهنگلي ۽ ڀيروي ۾ فقط هي فرق آهي ته جهنگلي ۾ سڀ سر ڪومل لڳن ٿا.

(14) بروو

هندستان جي ڪلاسيڪي موسيقي ۾ به بروا جي نالي سان

مشهور راڳڻي آهي. اسان وٽ ٻه ساڳي طرح مروج آهي. اسان وٽ مروج راڳڻي جي صورت مطابق اها ڪافي ٺاٺ مان سمپورن آهي، هوڏانهن ڪلاسيڪي سنگيت ۾ اوڊو سمپورن آهي. وادي ڪرج ۽ سموادي پنچم اٿس. سندس چيڙ هن طرح ڪئي ويندي آهي:

سا ري ماپ ڌ ني سا- سا ني ڌي پ ڌ مز گ ر ي گ سا.

هن جي ڳائڻ جو وقت ڏينهن جو منجهد ۽ رات جو ٻيو پهر آهي.

(15) ڌنا سري

ڪلاسيڪي سنگيت جي راڳڻي آهي، جتان اسان ڏي منتقل ٿي آئي آهي. ليڪن پنهنجي مقبوليت جي باعث مقامي صورت اختيار ڪري چڪي آهي، ۽ مقامي رنگ ۾ اچي سندس صورت قدري بدلجي ويئي آهي. ڪلاسيڪي موسيقي ۾ هي ڪافي ٺاٺ مان اوڊو سمپورن آهي. آروهي ۾ رکب ۽ ڌيوت ورج اٿس. وادي ڪرج ۽ سموادي پنچم اٿس. پيم پلاسي ۽ هن ۾ صرف وادي سرن جو فرق آهي. پيم جو وادي مذم ۽ ڌناسري جو پنچم آهي، نہ تہ پيم بہ ترڪيب ۾ اوڊو سمپورن آهي. پيم کان بچائڻ لاءِ وادي سرن کي بلڪل نمايان ڪري ڏيکاربو آهي. هن جو وقت سج اُبرڻ کان اڳ پيرو ٺاٺ جي راڳڻين کان پوءِ آهي.

(15) ڪونسيو

هي بہ هندستاني سنگيت ۾ ڪونسيہ راڳڻي جي نالي سان مشهور آهي. سنڌ جي قديم شاعرن بہ هن راڳڻي جي بندش ۾ ڪيترو ڪلام چيو آهي. شاھ صاحب جي ڪلام جو بہ ڪجھ

حصو ڪونسيہ ۾ ڳايو ويندو آهي. فني طور هي راڳڻي ڪلياڻ ٺاٺ ۾ سمپورن راڳڻي آهي، سندس ڳائڻ جو وقت اول شام جو آهي. سرن جي اصول مطابق سندس وادي سر مڌم ۽ سموادي کرج آهي.

(16) پوربي

هندي موسيقي مان اسان ڏي آيل آهي. سندس لطف ۽ اثر عجيب قسم جي هئڻ ڪري اسان وٽ چڱي نموني ۾ مقبول ٿي چڪي آهي. ڪلاسيڪي سنگيت ۾ هن جي ٿالي هيٺ ٺاٺ ۽ سمپورن راڳڻي آهي. وادي پنچم ۽ سموادي نکاد اٿس. راڳڻي جي صورت هن ريت آهي:

آروهي: سا ري گ م پ ڌ ني سا،

امروهي: سا ني ڌ پ م گ ري سا.

سندس ڳائڻ جو وقت، سج جي لهڻ جو وقت آهي.

(17) يمن

ايمن (يمن) جي ٿالي سان ڪلاسيڪي سنگيت ۾ ڪلياڻ ٺاٺ (سڀ سر تيور) جي هڪ راڳڻي آهي، جا چئي ويجي ٿي تہ اميرخسرو جي ايجاد ڪيل آهي. بهرحال هي اسانجي سنڌي صورت اختيار ڪري چڪي آهي. وادي گنڌار ۽ سموادي نکاد اٿس. هن جي چيڙهہ هن ريت ڪئي ويندي آهي:

ني ري گ م پ ڌ ني سا،

سا ني ڌ پ م گ ري سا.

(18) ڪلياڻ

شاهہ سائين جي مقرر ڪيل سرن مان هڪ آهي. پائنجي ائين ٿو تہ شاهہ سائين انهن راڳڻين کان متاثر ٿي سندن افاديت ۽

خوش ڪن تاثرات جي مدنظر سنڌي سنگيت ۾ متعارف ڪرايا، جي پوءِ مقامي صورت اختيار ڪري ويا. اسان وٽ مروج صورت هندي ڪلاسيڪي سنگيت جي شڌ ڪلياڻ (ڪلياڻ ٺاٺ) سان ملي ٿي، فرق صرف هي آهي تہ شڌ ڪلياڻ اوڊو سمپورن آهي (آروهي ۾ مڌم ۽ نکاد ورج) جنهن ڪري سنڌس صورت قدري ڀوپالي سان ملي ٿي. ليڪن اسان وٽ ڪلياڻ سمپورن جي صورت ۾ آهي، جيڪو ڪيس ملاوٽ جي خدشي کان الڳ ڪري ٿو ڇڏي. اسان وٽ شام جو ڳائڻ ۾ وقت مقرر ٿيل آهي. طربيہ اثرات جي حامل هئڻ ڪري، هن ۾ مرحبا جا گيت، ٿالہ، ترانہ ۽ حمد و ثنا جون ڌنون تيار ڪيون وينديون آهن.

(19) ڪنيات

هي اسان جي خاص سنڌي راڳڻين مان هڪ آهي ڪن موسيقارن جو چوڻ آهي تہ اهو ڪلاسيڪي سنگيت جي "ڪماچ" راڳڻي جو بگڙيل نالو آهي. هن راڳڻيءَ جو نالو گجرات ۾ ڪنيات نار تان پيل آهي. سنڌس ڳائڻ جي موجوده صورت مطابق ڪلاسيڪي موسيقي جي ڪماچ (ڪماچ ٺاٺ) سان مشابهہ آهي. پر ڪنيات سمپورن آهي. وادي سر گنڌار ۽ سموادي نکاد اٿس. راڳڻي جي چيڙ هن ريت ڪئي ويندي آهي:

آروهي: سا گ م پ ني ڌ سا ني سا.

امروهي: سا ني ڌ پ م گ ري سا.

سنڌس ڳائڻ جو وقت رات جو هڪ پهر گذرڻ بعد آهي.

(20) سريراڳ

هي راڳڻي شاه صاحب پنهنجي ڪلام رستي سنڌي

موسيقي ۾ شامل ڪئي. ڇهن مکيہ راڳن مان هي هڪ ئي راڳ آهي جو سنڌي موسيقي ۾ پنهنجي اصل نالي سميت شامل ٿيو. هن سر ۾ جدوجهد ۽ ڪامل رهبر ونڻ جي جذبات جي ترجماني ڪئي آهي. سنڌ ۾ مروج صورت مطابق هن راڳڻي جو مجموعي تاثر ڪلاسيڪي سنگيت جي نٽ نارائڻ (ڪماچ ٺاٺ ۾ اوڊو کاڊو) سان ملي ٿو. ڪلاسيڪي سنگيت ۾ سري راڳ پوربي ٺاٺ ۾ اوڊو کاڊو راڳ آهي.

(21) سارنگ

سارنگ جي نالي سان ڪلاسيڪي سنگيت ۾ ڪابہ راڳڻي ڪانهي، البتہ سندس سر ۽ بيهڪ راڳ ميگهہ سان ملن ٿا. پر هن ۾ ڏيوت وڏيڪ لڳايو ويو آهي.

(22) ساموندي

هي عنوان شاهہ ڀٽائي جو قائم ڪيل آهي، تنهن ڪري ڪنهن ڏيان نہ ڏيڻ ڪري هي راڳڻي گم ٿي وئي ۽ ان سر جو ڪلام ٻين راڳڻين ۾ ڳايو ويندو هو. تازين تحقيقاتن موجب هي ظاهر ٿي ويو آهي تہ ساموندي هڪ الڳ راڳڻي هئي، جا سنڌ اندر گهڻي مقبول هئي ۽ اڪثر ماهي گير هن کي گهڻو ڳائيندا هئا. صورت مطابق هي راڳڻي بلاول ٺاٺ مان معلوم ٿئي ٿي. اُترانگ جو راڳ آهي، سندس صورت مڌم استان جي پنچم کان ٽيپ استان جي پنچم ۾ گهڻو واضح ٿئي ٿي. سندس چيڙ هن ريت ڪئي ويندي آهي:

سا سا ري ساني ڌني ڌ پ پ م م ري پ م گ ري ري سا

اسان وٽ اُترانگ جي راڳڻين ۾ هي پهرين راڳڻي آهي. هن راڳڻي جو آلاپ درد انگيز ٿئي ٿو.

(23) سهڻي

سهڻي اسان جي موسيقي ۾ ڪلاسيڪي سنگيت کان بلڪل علحده آهي. ٻنهي ۾ فرق هي آهي جو ڪلاسيڪي سنگيت واري سهڻي ماروا ٺاٺ (رکب ڪومل يا ٻيا سپ تيور) ۾ اوڊو ڪاڊو (آروهي ۾ رکب ۽ پنچم ۽ سموادي ۾ پنچم ورج) آهي ۽ ٿارستان جو راڳ آهي، ليڪن سنڌي موسيقي جي سهڻي جا سُر کماچ ٺاٺ (نکاد ڪومل) ٿين ٿا. سندس اجتماعي صورت تلنگ ڪامود سان ملي ٿي سنڌي سهڻي جو وادي سر سا ۽ سموادي پنچم آهي. چيڙ هن ريت ڪئي ويندي آهي:

”ساني سا ري ري ري گ ري سا سا ني سا سا ري سا ني ڌپ پ ڌ ڌ ڌپ ني ڌ پ پ م م گ ري ري سا.“

اسان وٽ هن راڳڻي ۾ جدوجهد ۽ پاڻ کي ڪنهن ڪم لاءِ وقف ڪري ڇڏڻ جي آرزوئن بيان ڪرڻ لاءِ تمام گهڻو ڪلام پيش ڪيل آهي. ٻنهي راڳڻين جي علحدگيءَ مان سمجهجي ٿو تہ هي راڳڻي شايد اسان جي سنڌ جي آهي ۽ شاهہ سائين کان اڳ جي آهي.

(24) رامڪلي

هن نالي سان ڪلاسيڪي سنگيت ۾ ڀ ڀيرو ٺاٺ مان راڳڻي آهي ۽ گمان آهي تہ شايد اتان ئي اسان ڏي رمتو جوڳين رستي مستعمل ٿي آهي. ڪلاسيڪي سنگيت مطابق هن جا سر ڀيرو ٺاٺ سان لڳن ٿا، جي اصل هندي سنگيت ۾ پڻ ساڳي حالت ۾ آهن. ڪلاسيڪي سنگيت ۾ اوڊو سمپورن آهي. وادي رکب ۽ سموادي ڌيوت اٿس. راڳڻي جي ڳائڻ جو وقت ٻنهي حالتن ۾ رات جو پوين پهر آهي. اسان جي سنگيت ۾ مقامي صورت اختيار ڪري چڪي آهي. هن راڳڻي جي چيڙ هن ريت

ڪئي ويندي آهي:
گ ري پ پ سا ڏ پ پ م گ ري ري سا.
پ ري گ ري سا پ ڏ سا ري سا ڏ پ م گ گ ري گ ما گ ري سا.

(25) ڪاموڏ

ڪيترين ٻين راڳڻين وانگر هي راڳڻي معمولي ڦير گير سان سنڌي سنگيت جي زمره سان شامل ٿي ويئي آهي. هن راڳڻي جو اصل نالو ڪامود معلوم ٿئي ٿو، جو ڪلياڻ ٺاٺ جو آهي. هن ۾ ٻنهي نڪادن کي جهولائبو ته سنڌي راڳڻي ڪاموڏ جي صورت ظاهر ٿي پوندي.

(26) مارئي

سنڌي موسيقي جي تازي تحقيقات ۾ ظاهر ٿيو آهي ته مارئي نالي هڪڙو سر قديم وقت کان سنڌ ۾ ڳايو ويندو هو، ليڪن عدم توجهي سبب گم ٿي ويو ۽ صرف ٿر ۾ مروج هو. اهو سر به ائين مشهور ٿيو جيئن ڪنيات يا سورٺ ڪن واقعن جي ڪري يادگار صورت اختيار ڪري ويا. انهيءَ سبب ڪري مارئي متعلق مختلف شاعرن جو ڪلام مختلف راڳڻين ۾ ڳايو ويندو هو، حالانڪ ان لاءِ هڪ خاص راڳڻي موجود هئي. متذڪره ”مارئي“ راڳڻي سرن جي اصول تي نهڪائڻ سان مانجهه (کماچ ٺاٺ) سان مشابهه معلوم ٿئي ٿي.

مارئي جي چيڙ هن ريت ڪئي وڃي ٿي:
مَ گ ري پ ڏ ني سا، ري ني سا ني ڏ پ م پ ڏ م پ م گ ري سا.

(27) ڪاهوڙي

هيءَ راڳڻي سنڌ جي خالص علائقي موسيقي سان تعلق رکي ٿي. هن جو ڪوبہ بدل ڪلاسيڪل سنگيت ۾ ڪونهي. هن راڳڻي ۾ فقيرن ۽ جابلو ماڻهن جو ذڪر ڪيو ويو آهي. جنهن ۾ اصل مقصد صرف جدوجهد ۽ تنڌهي هوندو آهي. هن ئي نموني جي هڪ جوگيا جي نالي سان راڳڻي پڻ آهي، پر اسان وٽ مروج ڪاهوڙي جي سرن مطابق ان جو مجموعي اثر ديو گنڌار (پيرو ناٿ) سان ملي ٿو. فرق صرف هي آهي تہ ديوگنڌار اوڊو سمپورن آهي، ليڪن ڪاهوڙي سمپورن آهي. هن جي چيڙ هن ريت ڪئي ويندي آهي:

ڌ ڌ ني سا ري سا ني ڌ پ ڌ پ م ري پ م گ گ ري گ گ م ري سا.

رکب ۽ سموادي پنچم اٿس.

(28) آبري

مٿي ذڪر ڪيو ويو آهي تہ شاه سائين سنڌي موسيقي ۾ هڪ نئين باب جو اضافو ڪيو. هن پراڻين راڳڻين کي سنڌ جي مشهور رومانوي داستانن جي نالن جي عنوانات سان سنڌواسين کي متعارف ڪرايو ۽ هن وقت سندس ئي مقرر ڪيل راڳڻيون اسان جي موسيقي ۾ وڏو حصو ليکيو وڃن ٿيون. سسئي پنهون جي داستان جا دل پڄائيندڙ منظر ۽ يادگيرين شاه صاحب ايترو متاثر ڪيو جو هن سسئي پنهون جي داستان لاءِ چئن سرن: ڪوهياري، آبري، معذوري ۽ ديسي ۾ متفوع ڪري ڇڏيو. آبريءَ ۾ بہ سسئي جي داستان کي ڳايو ويندو آهي.

تحقيقات مطابق هيءَ راڳڻي بہ شاه صاحب کان اڳ جي

آهي. هن جا سر بلاول ٺاٺ مان معلوم ٿين ٿا. هن جي چيڙ هن ريت ڪئي ويندي آهي:

(ٺيپ اسٿان) ري سا ني ڌ ڌ پ پ م م گ گ ري ري پ پ م م گ گ ري ما پ.

(29) معذوري

ڪوهياري ۽ آبري ڪانپوءِ معذوري تي راڳڻي آهي، جيڪا شاه سائين سسئي پنهونءَ لاءِ مخصوص ڪئي آهي. معذوري جيئن لفظ مان ظاهر آهي، ان ۾ شاه سائين سسئي جي جاڪوڙن ۽ ڏونگر جي ڏاڪڙن جو ذڪر ڪيو آهي. ائين ئي معلوم ٿئي ٿو ته شاه صاحب کي سسئي پنهون جي داستان جي اظهار لاءِ ڪوهياري ۽ آبري جا سر نامڪمل لڳا آهن ۽ انهن جي موسيقي جي ادائيگي ۾ ڪجهه تشنه معلوم ٿي، تنهنڪري هن ان لاءِ وقت جي ٻي دردناڪ راڳڻي معذوري کي پنهنجي ڪلام جي عنوان هيٺ آندو.

فني طور هي راڳڻي بلاول ٺاٺ ۾ آهي، بلاول ٺاٺ جي درگا (اوڊو مڌم ۽ نکاد ورج) ۾ نکاد ڪومل جو اضافو ڪرڻ سان هيءَ راڳڻي ظاهر ٿئي ٿي. وادي ۽ سموادي سرن جي ڪسوٽي تي پرکڻ سان هن راڳڻي جو سر رکب ۽ سموادي ڌيوت معلوم ٿئي ٿو.

ري سا ني ڌ پ ڌ پ م ري پ م ري سا.

(درگا جو سر: ساري ماري پاڌا سا، سا ڌ پ ڌ م ري سا.)

بهرحال اسان وٽ هي پنهنجي نوعيت جي نهايت درد انگيز راڳڻي جي کوج لڳائي وئي آهي.

(30) ديسي

هي ٻہ انهن راڳڻين مان هڪ آهي، جيڪي اسان جي سنڌ جون پيداوار آهن. هيءَ راڳڻي ٻہ پنهنجي خوش اثر جي ڪري ڪافي مقبول بڻيل آهي.

هن جي موجوده صورت مطابق اها ڪلياڻ ٺاٺ ۾ معلوم ٿئي ٿي، مگر ڪن حالتن ۾ مڌم ڪومل لڳڻ ڪري درگا (کماچ) ٺاٺ ۾ هلي وڃي ٿي. سنڌس چيڙ هن ريت ڪري سگهجي ٿي:

ساري ري ري ڌ پ ڌ پ م پ ري ري سا.

(31) حسيني

هي راڳ عربي ۽ ايراني موسيقي مان اسانجي موسيقي ۾ آيل آهي، جو غالبا شاه لطيف انهن ڪان تعارف ڪرائڻ ۽ ڪلاسيڪي سنگيت جي روايات برقرار رکڻ لاءِ ڪيو هجي. هن جي صورت ڪلاسيڪي سنگيت جي کماچ ٺاٺ ۾ آسانيءَ سان ملي ٿي. هن راڳڻي جو رکب وادي ۽ ڌيوت سموادي معلوم ٿئي ٿو. راڳ جو سر گم ٽيپ استان ڪان شروع ٿيندو آهي:

ساني ني ساني ڌ ڌ پ پ م م گ گ ري

ري ري سا_ ڌ ڌ پ پ م گ ري ري ري سا.

سنڌس ڳائڻ جو وقت صبح ڪاذب آهي.

(32) ليلان

ليلان چنيسر جو رومانوي ۽ الميہ داستان "ليلان چنيسر" جي يادگار طور هي سر شاه لطيف جو ايجاد ڪيل آهي. جنهن هن اڳوڻي گائڪي کي درست ڪري فني صورت ڏني. تازين ڪوجنائن ۾ هن راڳڻي جي صورت پيرو ٺاٺ مان ملي ٿي،

سندس وادي سر کرج ۽ سموادي مڌم آهي. چيڙ هن ريت ڪئي ويندي آهي:

سانې ساري سا ڌ ڌ پ م م گ گ ري ري
گ م پ ڌ پ ڌ پ ڌ م ري سا.

نهايت دلسوز راڳڻي آهي، هن جي ڳائڻ جو وقت صبح صادق آهي.

(33) رپ

هيءَ راڳڻي ٻ اسان جي سنڌ جي خاص راڳڻي آهي. سندس تاثر ڪارايل وانگر درديلو آهي ۽ منجهس ڦوڙائي ۽ غم جو اظهار ڪيو ويندو آهي. هن راڳڻيءَ جي سرن وار ترتيب جي خوبيءَ جو هن مان اندازو لڳائي سگهجي ٿو ته هن جا سر ڪلاسيڪي سنگيت جي ڪيدارا راڳڻيءَ سان ملن ٿا، جنهن جو تاثر پڻ ساڳيو "رپ" جهڙو آهي. شاهه سائين هن راڳڻي ۾ محبوب جي فراق جا تاثرات جهڙي ريت مشاعرن ۾ جڪڙي ڇڏيا آهن، اُتي راڳڻي کي ٻ بلڪل اُن تاثر مطابق بنائي فني صورت ڏئي ڇڏيو آهي هن راڳڻي جي صورت هن ريت آهي:

ساني ساري گ م گ پ ڌ سا.

(34) پهاڙي

هن ئي نالي سان ڪلاسيڪي سنگيت ۾ بلاول ٺاٺ جي راڳڻي جا سمپورن آهي. سنڌي پهاڙي ۽ ڪلاسيڪي پهاڙي جي ڳائڪي گهڻو ڪري ساڳي آهي، ليڪن سنڌ اندران کي سنڌي راڳڻين جي زمره ۾ شامل ڪيو ويو آهي.

ڳائڻ جا وقت ۽ ڪلاسيڪي جا اصول

سنڌي موسيقي جو ترقي يافته ۽ با اصول هئڻ جو هڪ وڏو ثبوت هي به آهي ته ڪلاسيڪي سنگيت جا جيئن ڳائڻ جي لاءِ وقت مقرر ڪيل اصول آهن، تيئن اسان وٽ به هر راڳڻي لاءِ وقت مقرر ٿيل آهن. اهي وقت هڪ اصول مطابق آهن، جن جي ڪلاسيڪي اصول سان ڀيٽ بعد سمجهڻ ۾ آساني ٿي پوندي.

ڪلاسيڪي موسيقي ۾ جن راڳن ۾ رکبِ ۽ ڌيوتِ ڪومل ۽ گنڌارُ ۽ نکاد تيور هوندا آهن. اهي گهڻو ڪري ڏينهن ۽ رات جي ملڻ جي وقت يعني اول صبح ۽ اول شام جو ڳايا ويندا آهن. انهن راڳن کي جيڪڏهن مقرر ٿيل وقتن کان ڦيري ڳايو ويو ته يقينا مطلوب لطف ۽ اثر ختم ٿي ويندو.

مثال طور ڀيرو، رامڪلي، گنڪلي، جوڳ، ڪالنگڙه، للت پنچم يا اول شام لاءِ پوربي، سري، هنس نارائڻ، پوريا ڌناسري وغيره.

ٻيو اصول هي آهي ته ڪلاسيڪي ۾ ڪوبه راڳ مڌم يا پنچم کان سواءِ نه هوندو، يعني ڪنهن به راڳڻي ۾ ٻئي سر ورج نه هوندا. وقت تي تنهنڪري اهي سر به وڏو اثر ڪن ٿا. سرن مطابق تيور سرن جي شوخي ۽ چنچلائپ شام ۽ رات جو ٿڌو اثر ڪريو ڇڏي، ان حساب سان مڌم تيور وارا راڳ، شام يا رات جو ڳايا ويندا آهن. مثلا ماروا ٺاٺ ۽ توڙي ٺاٺ جا راڳ شام جو ۽ صبح جو ڳايا ويندا آهن.

ڪلاسيڪي سنگيت مطابق ڪومل مڌم جا راڳ گهڻو ڪري صبح جو ۽ ڏينهن جو ڳايا ويندا آهن، بلاول ٺاٺ، کماچ ٺاٺ ۽ ڪافي ٺاٺ جون راڳڻيون صبح جو ۽ ڏينهن جو ڳايون

ويندا آهن. بين رات وارن راڳن ۾ گهڻو ڪري رکب ۽ ڌيوت ڪومل ۽ گنڌار ۽ نکاد تيور لڳندو آهي، پر جيئن جيئن رات گذرندي ويندي تيئن تيئن مڌم تيور جو اثر مڌم ڪومل جي صورت ۾ بدلجي ويندو، تان جو صبح ٿيڻ تي مڌم تيور صفا گم ٿي ويندو.

سنڌي موسيقي جي ورهاست کي انهن اصولن تي نهڪائڻ مان انهن جي وقت جي تقسيم اُصولي هجڻ جو يقين ٿي وڃي ٿو. مثلا ڀيروي، جوڳ، ليلان وغيره، تيور مڌم وارين راڳڻين مان رپ، ڪارايل وغيره اصول تي بلڪل موزون نمونے نهڪي اچن ٿيون.

ڪومل مڌم وارن سرن ۾ پرڀاتي، آسا، بلاول، مانجهه، لوڙائو، مارئي وغيره صبح ۽ ڏينهن جوڳايا ويندا آهن.

مٿين حقيقتن مان ظاهر ٿئي ٿو ته سنڌ کي پنهنجو الڳ نظام موسيقي آهي. جو ڪنهن به حالت ۾ اسان جي تهذيب، تمدن، تاريخ ثقافت ۽ فن جي نمائندگي ڪرڻ ۾ ڪنهن کان پٺتي نه آهي. البته ڪلاسيڪي سنگيت واري پيچيدگي، قانون، ميندون، مرڪون نه آهن تاهم موسيقي انهن سڀني تصنع ۽ تڪلفات کان بي نياز آهي.





شاه لطيف ۽ سنڌي موسيقي

حاجي الله بخش عقيلي

اسانجي سنڌ قدرتي طور هڪ زراعي ملڪ آهي ۽ انهي خصوصيت ڪري سنڌ ۾ عام طرح شهري زندگي جي بجاءِ ٻهراڻي زندگي کي نمايان حيثيت حاصل آهي. آبادي جي سانگي ايامن کان اسانجي آدم شماري جو وڏو حصو ٻهراڻن جي صورت ۾ بودوباش رکي ٿو جت پنهنجي ڪيتي ٻنيءَ کي ويجهو رهي پنهنجي زراعتي روزگار ۾ رڌل رهي ٿو. زراعت سان چوپائي مال جو گهاٽو تعلق آهي. هر ڪاهڻ ۾ فصل ڳاهڻ ۽ ناروهائڻ ۾. پيدائش جي نقل و حرڪت ۾ ۽ ٻين انيڪ ڪمن ۾ چوپايو مال ڪتب اچي ٿو. تنهن ڪانسواءِ ڪيتي جي گاه مان چوپائي مال لاءِ سستو چارو ميسر ٿئي ٿو. هر ڪنهن هاري ناري وٽ جوڙو ڏاندن جو هوندو. گهر جي ڳنڌڻ لاءِ هڪ يا وڏيڪ ڏڳي يا مينهن کير ڏيندڙ ٻ هوندس. زميندار وٽ ٻنيءَ تي اچ وڃ ڪرڻ لاءِ وهٽ وانو ٻ ضرور هوندو. اوائل ۾

چوپائي مال جي باقاعده چرپر معلوم ڪرڻ لاءِ انهي ڳچي ۾ ڳنڍ يا پيرن ۾ ڇير ٻڌي وئي انهي ڳنڍ يا ڇيرجي آواز ڳوناٽن لاءِ موسيقيءَ جو ڪم ٻه ڏنو. ڇو ته موسيقي نالو ئي آهي باقاعده آواز جو جيڪو سلسله وار هجي. خود مرلي يا نارجي ڇر ڇراهٽ سان به موسيقي پيدا ٿئي ٿي. اها هئي اسانجي اوائلي يا قدرتي موسقي ڪجھ عرصہ بعد ڇڏي ڳوناٽي زندگي به هڪ باقاعده شڪل اختيار ڪئي ته اهڙا موقعا پيدا ٿيا جن تي پاڙي ۾ راڄ ۾ يا سڄي ڳوٺ ۾ خوشي شادماني ڪرڻ جي ضرورت پيش آئي. ڪنهن کي نينگر ڄائو. ڪنهن جي نوجوان پٽ جي شادي ٿي. ڪٿي راڄ جي سردار کي پڳ ٻڌائي وئي. ڪٿي ڳوٺ جو چڱو مڙس چونڊيو ويو. اهي ۽ اهڙا انيڪ موقعا جاڳيا جن تي شادماني لاءِ ساز سرود جي ضرورت ٿي. انهي ضرورت آخر هڪ باقاعده پيشہ ور ساز سرود ڪندڙ گروھ پيدا ڪيو جنهن کي "منگتو" يا "مڱڻهار" سڏيون ٿا. انهي پيشہ ور جماعت ڪجھ اهڙا ساز ايجاد ڪيا جي فطري موسيقي جي تتبع ۾ مصنوعي موسيقي لاءِ آلہ جو ڪم ڏيڻ لڳا. اهي ساز جهنگلي ڪاني قدو، ڪاٺ، مٽي، ڪلَ ۽ چمڙي مان ٺاهيا ويا. ڪاني مان بين ۽ بانسري بنائي وئي قدو مان يڪتارو ۽ مرلي ٺاهيا ويا. مٽي مان دلو ۽ گهاگر بنيا، ۽ ڪاٺ ۽ چمڙي مان "دهل" تيار ٿيو. اهي سنڌي موسيقي جا اوائلي ساز آهن. جن شين مان اهي ٺاهيا ويا سي ڳوناٽي زندگيءَ ۾ آساني سان دستياب هيون جنهن ڪري انهن جي عام رواج پائڻ ۾ ديرئي ڪا نہ لڳي. انهن جي ذريعي ڳوناٽن لاءِ خوشي جو هڪ سرمايو جمع ٿي ويو. انهن جو سادو ۽ قدرتي آواز هرهڪ ڪن کي رس ڏيڻ لڳو. اڄ به جڏهن بيشمار هٿرادو ساز ايجاد ٿي ويا آهن. هڪ سنڌي

ڳوناٽي کي جيڪو لُطف ۽ مزو انهن سادن سازن جي موسيقي مان ايندو سو وڏي ۾ وڏي پيانومان بہ نہ ايندو. چوتہ هن جو ڪَنُ ساده لسي موسيقي جي سازن جي ساٿ ڏيڻ لاءِ وري بہ اسانجي قدرتي ذات بخشيل قديم ڳوناٽن شاعرن ٻن مصرعن وارا سادا ڏوهيڙا ناهيا جي موسيقي جي ئي تال سان نهڪي اچن ٿا. اهڙي طرح "سنگيت" يعني موسيقي جا ٻئي جزا هڪ "وادِڻ ڪلا" يا سازن جُو سلسلہ وار آواز ۽ ٻيو "گائن وِدّيا" يا انساني گليَ جو سريلو آواز ٻئي گڏجي پيا ۽ سنڌ جي اوائلي موسيقيءَ اهڙي نموني جنم ورتو. خالص سنڌي موسيقي انهي مرحلہ تي هئي جڏه اڙرهين صدي عيسوي ۾ پٿارو پٽ ڌڻي شاه عبداللطيف عليہ الرحمة اچي هن ميدان جو مرد ٿيو. هن پنهنجي خداداد ذات سان انهي روح رهاڻ کي ٻن نمونن ۾ رنگيو. هڪ تہ مضمون جي لحاظ کان ڏوهيڙن ۽ بيتن کي تصّوف جي نڪتہ آفريني بخشيا ۽ سنڌ جي قديم عشقيہ قصن مان عشق الهي جا نڪتا هٿ ڪري انهن کي هڪ خاص رنگ ۾ پيش ڪري اهڙو دل نشين بنايو جو هر عام خاص انهن مان پنهنجي مزاج آهر قلبي ۽ روحاني حظ حاصل ڪرڻ لڳو. ۽ ٻيو تہ ڏوهيڙن جي ترڪيب ۾ ڪجھ هير ڦير ۽ اضافو ڪري "وائي" يا "ڪافي" جو بنياد رکيو جا باقاعده هڪ خاص راڳ يا راڳڻي ۾ ڳائجڻ جي قابل ٿي وئي ۽ اهڙي طرح موسيقي جا اهي مخصوص سُر سنڌي ۾ ڪتب اچڻ لڳا جي سنڌي موسيقي جي جانِ آهن "شاه جو رسالو" پهرين سنڌين تصنيف آهي جا سُرن جي لحاظ سان ترتيب ڏني ويئي مگر انهي سلسلہ ۾ بہ ڏسڻ ۾ ايندو تہ شاه صاحب عام سنڌي مزاج جو پورو پورو خيال رکيو ۽ هندي سنگيت جا اهي دقيق سُر جي عام زبان تي اچڻ جا نہ آهن يا جي سنڌي زبان جي

ترڪيب ۾ سهائجي ٿا سگهن يا جي خالص گوّين جي فّني ڪرتب جي حيثيت رکن ٿا. ۽ عام ٻڌندڙ انهن مان لطف اندوز ٿي نه ٿو سگهي سي سڀ سُرمتروڪ ڪري ڇڏيا. انهي ڪري شاه صاحب جو ڪلام مقبول عام آهي ۽ سنڌي موسيقي جو بهترين نمونه پيش ڪري ٿو.

هندي سنگيت جا سُر جيڪي شاه صاحب عام طرح استعمال ڪيا- ۽ جن مان اڪثر سُرن جا نالا به ساڳيا رهڻ ڏنا سي هن ريت آهن.

1- ڪلياڻ ناٺ جا سُر، جن ۾ سڀ پردا شده لڳن ٿا سواءِ چوٿين پرده "مدهم" يعني مَ جو تيور استعمال ٿئي ٿو. سر ڪلياڻ، سر يمن ڪلياڻ، سرڪامود ۽ سرکيڏارو.

2- بلاول ناٺ جا سُر جنهن ۾ سڀ پردا شده لڳن ٿا. سرڪو هياري (هندي پهاڙي) سر بلاول.

3- ڪماچ ناٺ جا پردا جن ۾ سڀ پردا شده لڳن ٿا سوا تيس پردي جي "ني" جو ڪومل لڳي ٿو. سُر سُورٺ سُر راٹو سُر ڪنڀات.

4- ڀيرو ناٺ جا سُر جنهن ۾ ٻيو پردو "ري" ۽ ڇهون پڙدوڌ ڪومل لڳن ٿا باقي في شده: سر رامڪلي ۽ سُر آسا.

5- ڪافي ناٺ جا سر جنهن ۾ تيور سر "گ" ۽ ستون سر "ني" ڪومل لڳن ٿا باقي سڀ شده:- سر سارنگ- سربرو ۽ سر ديسي.

6- مارواناٺ جا سرجن ۾ ٻيو پڙدو "ري" ڪومل ۽ چوٿون پردو "م" تيور لڳن ٿا باقي شاده: سر سهٹي.

7- پوربي ناٺ جا سرجن ۾ مارواِ ناٺ واري "ري" ۽ "م" ڪومل سان گڏ ڇهون سر "ڌ" به ڪومل لڳي ٿو باقي

شده: سر سريراڳ سر پورب. سر ڏنا سري ڪن سُرن جا نالا شاه صاحب ڦيرائي مضمون جي لحاظ کان رکيا آهن جيئن ته:

ساموندي

سسئي

مارئي

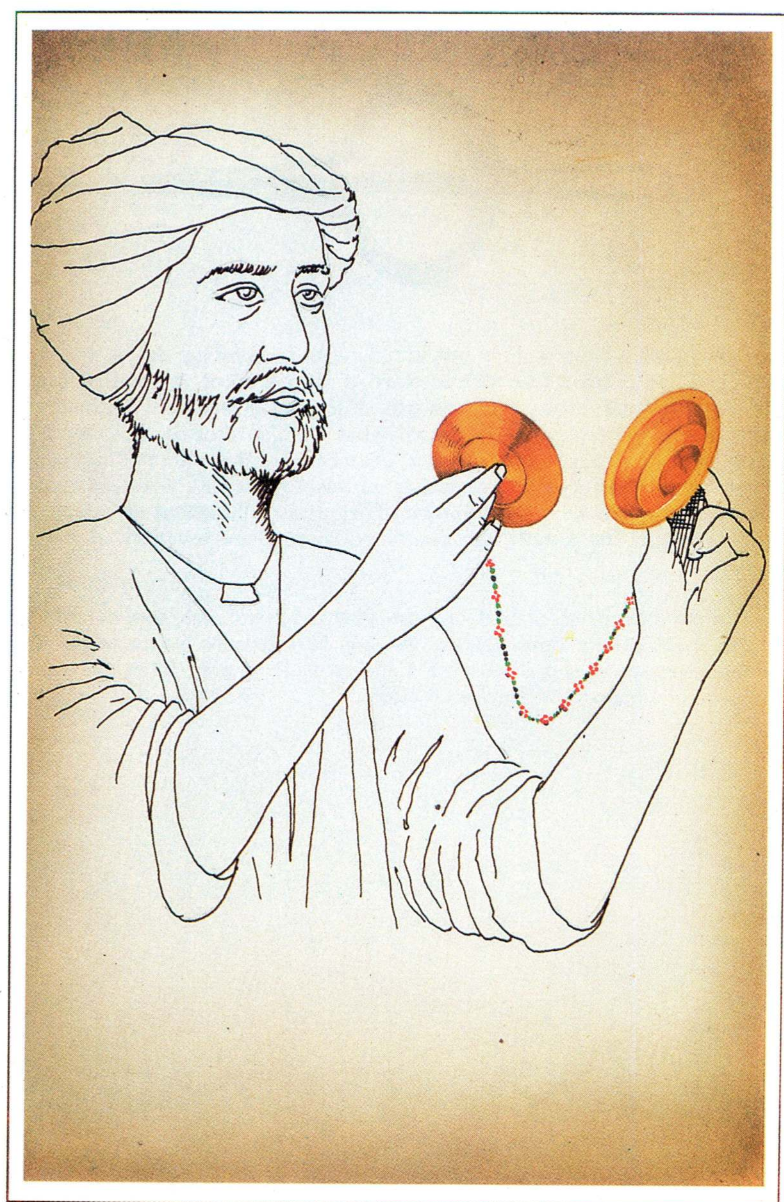
هير رانجهو

ليلان چنيسر

سازن جي سلسله ۾ تانبورو يا تنبورو شاه صاحب جي زمانه ۾ سنڌي موسيقي ۾ داخل ٿيو. هي ڳائڻ واريءَ جي بيهڪ لاءِ معياري ساز آهي چوته هن ۾ ٽي تارون "سا" يعني فطري ساز جون آهن ۽ چوٿين تار "پنچم" يعني اوسط آواز جي آهي. هي فقط انهن سرن جي ڳائڻ وقت ڪتب اچي ٿو سگهي جن ۾ "پنچم" ورج آهي اِهي يعني پنچون پردو "پ" وارو لڳل آهي ۽ ٿو لڳي جهڙوڪ مالڪوس. ياڳيسري وغيره. پنچم درج وارن سرن جو استعمال سنڌي موسيقي ۾ گهٽ آهي تنهن ڪري تنبورو سنڌي موسيقي لاءِ زياده ڪارآمد ۽ موزون آهي. سنڌي موسيقي جو ٻيو مکيه ساز "سرندو" آهي. هي سارنگي سان مشابهت رکي ٿو پر هن جي بناوٽ سارنگي جي مقابله ۾ گهڻي سادي آهي غالبا سارنگي انهي جو ترقي يافته نمونو آهي جا پوءِ محمد شاهي عهد ۾ ايجاد ٿي سرندي لفظ جي معنيٰ آهي "سر جو آواز" هي ساز پيشه ور منگتا ۽ مڱڻهار عام طرح سنڌ ۾ قديم زمانه کان استعمال ڪندا آيا آهن. انهيءَ ساز جي سُريلي آواز سان ٻيجل راءِ ڏياچ کي موهيو. دهل ۽ شرنائي سنڌي ساز سنگيت جا پراڻا ساٿي يا ساٿي آهن انهن جي ملاوٽ سان اسانجي ديس جي قديم آرچيسٽرا ٺاهي وئي خود غازي محمد بن قاسم

جي سنڌ فتح ڪرڻ وقت هڪ هنڌ سندس دهل ۽ شرناين سان سندس استقبال ڪيو ويو هو جنهن جو ذڪر تاريخي ڪتابن ۾ موجود آهي. اڄ به شادي ۽ خوشنودي جي موقعن تي اسان وٽ انهي "آرڇسٽرا" جي پريڊ ٿئي ٿي جنهنکي اسين سنڌي زبان ۾ "دس" سڏيندا آهيون. ٻهراڙي ۾ ميلن ملاکڙن تي به اهو دس وڄايو ويندو آهي. دهل جا جيڪي ڏار ڏار "تال" وڄايا ويندو آهن تن کي سنڌي ۾ "واڄٽ" يعني وڄائڻ جا نمونا سڏيو آهي. جڏهن شرناءِ تي راڳڻي ڳائي ويندي آهي ته دهل جو واڄٽ "تين تال" يا "ڪلواڙو" ٿيندو آهي دَسَ جي حالت ۾ دهل جو واڄٽ "ڌمال" آهي گهور وقت "جهومرتال" وڄايو ويندو آهي.

"يڪتارو" ۽ "دلو" اهي ٻئي ساز اسانجي سنڌيءَ ڪافيءَ جا قديم ساٿي آهن. هنن مختصر ۽ ساده ٻن سازن تي تين تال ڪلواڙو، داڍرو ۽ قوالي ڳائي سگهجن ٿا.



شاهه عبداللطيف جي پنجن راڳن جي موسيقي

محترم سيد منظور نقوي

سنڌ ملڪ قديم زماني کان، راڳ جو گهوارو رهيو آهي. هن ملڪ جي موسيقيءَ تي قلم کڻڻ هڪ جرات مندانه قدم ٿيندو، ۽ يقين آهي ته انهيءَ عنوان لاءِ هڪ ضخيم ڪتاب ئي موزون ٿي سگهندو. حقيقت ۾ حضرت شاهه عبداللطيف ڀٽائي علية الرحمة جن جي ڪلام جي موسيقي جي ترتيب ۽ تدوين، ساز ۽ ڳائڻ جي انداز کي ضبطِ تحرير ۾ آڻڻ لاءِ به هڪ ضخيم ڪتاب جي ئي ضرورت آهي پر هتي فقط شاهه عبداللطيف جي ڪجهه راڳن جي موسيقي جو ذڪر ڪبو.

ڄاڻڻ گهرجي ته حضرت شاهه عبداللطيف جن کان اڳ، سنڌ

ملڪ ۾ ٽن قسمن جا راڳ موجود هئا: هڪڙا اهي راڳ هئا، جيڪي قديم زماني کان برصغير هند و پاڪ جي موسيقيءَ ۾ رائج آهن، ٻيا اهي راڳ هئا، جيڪي هن مُلڪ جي مِلڪيت سمجهيا ويندا هئا. انهن راڳن مان جن راڳن جي وجود جو ڏس ملي ٿو سي آهن: مارئي، ليلان، ڪاپائتي، ڏهر، مومل ۽ ڪارائيڙو، انهن راڳن جو وجود گائڪي جي مشهور ۽ قديم گرنٿن جهڙوڪ، رتناڪر، راڳ وبيوده، چتر دنڊي پرڪاش، سر ميل ڪلانڊو، راڳ ترنگي، سارامرت يا لڪش سنگيت وغيره ۾ ڪٿي به نٿو ملي. ان ڪري وثوق سان چئي سگهجي ٿو ته اهي راڳ هن ملڪ جي ئي پيداوار آهن. حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائي علية الرحمة جن به انهن قديم راڳن کي پنهنجي ڪلام ۾ جاءِ ڏني. انهن ٻن قسمن جي راڳن کان سواءِ، ٽيا اهڙا به راڳ آهن جن جو موجد حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائي علية الرحمة جن کي مڃيو ٿو وڃي. اهي راڳ آهن: سامونڊي معذوري، آبري، ڪوهياري، حسيني، ڪيڏارو، رپ، ڪاموڏي ۽ گهاتو.

ممڪن آهي فن موسيقيءَ جا ماهر اعتراض ڪن ته حسيني ۽ ڪيڏارو برصغير هند و پاڪ جي قديم موسيقي ۾ شمار ڪيو وڃي ٿو، ان ڪري اهو ڪيئن تسليم ڪجي ته اهي راڳ حضرت شاه صاحب جن ايجاد ڪيا. انهي جو جواب هيءُ آهي ته حضرت عبداللطيف ڀٽائي علية الرحمة جن پنهنجي ڪلام ۾ جنهن حسيني ۽ ڪيڏاري کي جاءِ ڏني آهي، اهي گائڪيءَ جا راڳ حسيني توڙي، حسيني ڪانهڙو، يا ڪدارن جي قسمن مان نه آهن، بلڪ انهن ٻنهين راڳن لاءِ حضرت شاه صاحب جن پاڻ تصفيو ڪري ويا آهن. پاڻ حسينيءَ جي لاءِ فرمائين ٿا:

حسيني حسين لئہ بيبيءَ پاڻ چئي
تهان پوءِ ٿئي خبر ٻي خلق کي.

انهيءَ بيت مان ظاهر آهي تہ حضرت شاه صاحب جن جيڪو حسيني راڳ ڪم آندو آهي، اهو شاه حسين شرقيءَ جو ايجاد ڪيل ناهي، بلڪ اهو راڳ انهن ويڻن تان ورتل آهي جيڪي ويڻ حضرت امام حسين عليہ السلام جن جي شهادت تي بيبي پاڪ جن چيا، ٻيو راڳ آهي ڪيڏارو، جنهن لاءِ اهو شڪ ٿي سگهي ٿو تہ اهو قديم راڳ ڪداري جو ڪو قسم آهي. انهيءَ راڳ لاءِ خود شاه صاحب جن پنهنجي ڪلام ۾ فرمائين ٿا تہ:

ڳجهڙين ڳارو، راتيان ڏينهان رڻ ۾،
پيئون پچن پاڻ ۾، ڪنهن مُنهن ڪيڏارو،
ڪاڙن ڪڳمارو، ڪانئر پيو ڪنو ٿئي.

هتي ڪيڏاري جي معنيٰ ٿي جنگ جو ميدان. انهيءَ ڪري ئي حضرت شاه صاحب جن ڪيڏاري جي عنوان هيٺ ڪربلا جي معرڪي جو ذڪر ڪيو آهي. موسيقيءَ واري ڪيداري لاءِ اهو لازم ناهي تہ ان جي ٻولن ۾ ڪنهن جنگ جو ذڪر هجي، پر حضرت شاه صاحب جي ايجاد ڪيل ڪيڏاري لاءِ اهو لازم آهي تہ معرڪة ڪربلا جو ئي ذڪر هجي. موسيقيءَ جي ڪنهن ڪيداري جي قسم لاءِ اهو ضروري نہ آهي تہ انهيءَ کي صرف ڪربلا جي ايامِ غمہ ۾ ڳايو وڃي. اها بندش حضرت شاه صاحب جن پاڻ پنهنجي حياتيءَ ۾ عائد ڪري ڇڏي، ۽ اڄ ڏينهن تائين انهيءَ تي عمل ٿيندو اچي.

حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائي عليہ الرحمة جي ڪلام ۾ هڪ ٻيو راڳ بہ نظر اچي ٿو جنهن جو نالو آهي 'بروو

سنڌي‘. ’بروو‘ راڳ قديم گائڪي جي گرنٿن ۾ به ملي ٿو پر هن راڳ کي ’بروو سنڌي‘ سڏيو ويو آهي جنهن مان ظاهر آهي ته هن راڳ جي چال، موسيقي جي قديم ڪتابن ۾ ڄاڻايل ’بروي‘ کان مختلف آهي، ۽ ٻيو ته ’بروي سنڌي‘ جو وجود حضرت شاه صاحب کان اڳ سنڌ ملڪ ۾ نٿو ملي. ان مان ظاهر آهي ته اهو راڳ به حضرت شاه صاحب جن جي ايجاد آهي، پر حضرت شاه صاحب جن جي بيتن ۾ انهيءَ راڳ بابت ڪو به اشارو ڏنل نه آهي.

هن مختصر بحث مان واضح ٿيو ته حضرت شاه صاحب جن جي رسالي ۾ ٽن قسمن جا راڳ استعمال ڪيا ويا آهن:
هڪڙا اهي آهن جن جو وجود موسيقي جي قديم ڪتابن ۾ ملي ٿو. اهي آهن ڪليان، يمن ڪليان، کنڀات، سريراڳ، سهڻي، ديسي، ڪاموڏ، سورٺ، سارنگ، آسا، رامڪلي، پورب، پرڀاتي ۽ بلاول. ٻيا راڳ اهي آهن جيڪي فن موسيقيءَ جي ڪتابن ۾ ته نٿا لڀن، پر سنڌ ملڪ ۾ رائج هئا، اهي آهن: مارئي، ليلان، ڪاپائتي، ڏهر، مومل ۽ ڪارايل. ٽيان راڳ اهي آهن جيڪي حضرت شاه صاحب جن جي ايجاد آهن، اهي آهن سامونڊي، آبري، معذوري، ڪوهياري، حسيني، گهاتو، ڪيڏارو، رپ، ڪاهوڙي ۽ بروو سنڌي.

راڳ ڪلياڻ

حضرت شاه عبداللطيف رح جن جي رسالي جي ابتدا ڪلياڻ راڳ سان ٿيل آهي، ۽ بلاول تي اختتام ڪيو ويو آهي. حقيقت ۾ اها ترتيب فن موسيقيءَ جي لحاظ کان غلط نه آهي، البت ايترو ضرور چئبو ته ڪٿي ڪٿي شام وارا راڳ صبح واري وقت ۾ لکجي ويا آهن، جيڪو بحث هڪ جدا حيثيت

رکي ٿو. هيءَ هڪ مڃيل ڳالهه آهي ته حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائي علية الرحمة جن محفل سماع کي گهڻو پسند ڪندا هئا، انهيءَ ڪري ئي پاڻ پنهنجي ڪلام کي سرن ۾ ورهايائون. سندن ڪلام سندن ئي حيات ۾ سندن ئي محفلن ۾ سر سان ڳايو ويندو هو، ۽ اُها روايت ٻن صدين جي گذرڻ کان پوءِ به رائج آهي. حضرت شاه صاحب جن جي ئي ڪلام مان ثابت آهي ته پاڻ راڳ کي بيحد پسند ڪندا هئا. انهي ڏس ۾ سندس ڪلام مان گهڻيئي مثال پيش ڪري سگهجن ٿا. پر هتي صرف هڪ مثال تي اڪتفا ڪجي ٿي. پاڻ سر سورٺ ۾ راڳ ۽ تند تنوار جي باري ۾ فرمائين ٿا:

مٿي اتي منهنجي ڪوڙين ڀون ڪپار
ته واري واري وڍيان، سسيءَ ڪي سؤار
ته پڻ تند تنوار، مونهان مٿانهون گهٽي.

جيتوڻيڪ اهو بيت ٻيجل جي صدا ۽ ڪينري جي سرن جي باري ۾ آهي ته به چوڻ واري کي بيت جي مضمون کان جدا نٿو ڪري سگهجي. درحقيقت اهو بيت حضرت شاه عبداللطيف رح جن جي موسيقي پسنديءَ جو عڪاس آهي. اهو ئي سبب آهي جو پاڻ تنبور ۾ هڪ تار جو اضافو ڪري پنهنجي ڪلام لاءِ هڪ نئون ساز ايجاد ڪيائون. هڪ جدا لئي قائم ڪيائون ۽ پنهنجي ڪلام کي سرن ۾ ترتيب ڏنائون.

ٻي هڪ روايت مطابق پنهنجي ڪلام جي ترتيب جو ڪم هندوستان جي ٻن مشهور گويّن، 'اٽل' ۽ 'چنچل' جي سپرد ڪيائون، جن شاه صاحب جن جي ڪلام کي سرن ۾ ورهايو. دراصل سندن ڪلام کي سرن ۾ ورهائڻ جي ڪم ۾ شاه صاحب جن جو وڏو هٿ هو جو گائڪيءَ جي مروّج راڳن

ڪان سواءِ هن خطي جي قديم راڳن ۾ سندن ايجاد ڪيل راڳن جو علم سڀ ڪان وڌيڪ حضرت شاه صاحب جن کي ئي هو. حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائي رح جن جي محفلِ سماع شام ڪان شروع ٿيندي هئي ۽ صبح تائين هلندي هئي ان ڪري سندن ڪلام جي ترتيب به انهي ئي لحاظ سان ڏني وئي ته شام جو محفل شام جي راڳ سان شروع ٿئي، ۽ صبح جو محفل صبح جي راڳ تي ختم ٿئي. انهي ئي سبب ڪري سندن ڪلام جي ابتدا 'ڪلياڻ' سان ڪئي وئي آهي، ڪلياڻ جي ڳائڻ جو وقت موسيقيءَ جي ماهرن شام مقرر ڪئي آهي. ۽ سندن ڪلام صبح جي راڳ بلاول تي ختم ٿئي ٿو. بلاول ڳائڻ جو وقت ماهرن صبح رکيو آهي.

سوال آهي ته جي حضرت شاه لطيف جي محفلِ سماع شام ڪان شروع ڪئي ويندي هئي، ته ڇو نه ڪلياڻ ڪان سواءِ، ڪنهن ٻئي شام جي راڳ سان شروع ڪئي ويجي ها؟ ڇو رسالي جي پهرئين راڳ کي ڪلياڻ سان شروع ڪيو ويو آهي؟ ان جو جواب هي آهي ته، هر عبادت ۽ رياضت جي لاءِ يڪسوئي قلب ضروري آهي جيستائين يڪسو ئي قلب حاصل نه ٿيندي، تيستائين ڪابه عبادت يا رياضت احسن طريقي تي نه ٿي سگهندي. جيئن ته لفظ 'ڪلياڻ' جي معنيٰ ئي آهي 'اطمينان' ۽ 'سڪون'، ان ڪري رياضت نفس جي لاءِ حضرت شاه لطيف جن پنهنجي ڪلام جي ابتدائي اهڙي راڳ سان ڪئي، جنهن مان پهرين پهرين دل کي اطمينان ۽ سڪون اچي ۽ انسان عبادت ۽ رياضت جي قابل بنجي سگهي. وري ڪلام جي ابتدا هڪ اهڙي بيت سان ڪئي وئي آهي جنهن ۾ الله تعاليٰ جي تعريف بيان ڪيل آهي، جنهن جي ابتدائي "اول الله عليم، اعليٰ عالم

جو ڏٺي“ سان ڪئي وئي آهي.

مسلمانن لاءِ اهو هڪ لازمي امر آهي ته هر نيڪ ڪم يا عبادت جي ابتدا الله تعاليٰ جي نالي سان ڪندا آهن، ان ڪري حضرت شاه لطيف جن پنهنجي ڪلام جي ابتدا به الله تعاليٰ جي نالي ۽ تعريف سان ڪئي آهي، جنهن لاءِ خود ڪلام پاڪ ۾ آيل آهي ته، 'بيشڪ الله جو ذڪر بخشي ٿو اطمينان دلين کي.' هن مان ثابت آهي ته حضرت شاه لطيف پنهنجي محفلِ سماع جي ابتدا اطمينان ڏيڻ واري راڳ ۽ اطمينان بخشڻ واري ذڪر سان ڪئي آهي، ته جيئن پهرين دل کي اطمينان حاصل ٿئي ۽ پوءِ عبادت ڪجي. انهن سببن جي ڪري ئي سندن ڪلام جي ابتدا ڪلياڻ سان ڪئي وئي آهي.

فنِ موسيقيءَ ۾ ڪلياڻ هڪ 'ٺاٺ' جو نالو آهي. ٺاٺ ستن سرن جي ترتيب کي چوندا آهن. ٺاٺ بذاتِ خود راڳ ناهي، پر ان مان راڳ پيدا ڪيا ويندا آهن. موجوده دور ۾ صرف ڏه ٺاٺ رواج ۾ آهن، جن جا نالا آهن: ڪليان، بلاول، کماچ، ڀيرون، ڀيروين، اساوري، ٽوڙي، پوربي' ماروا ۽ ڪافي، اهي ئي ڏه مروج آهن، جن مان اڄڪلهه استعمال ۾ ايندڙ راڳ نڪتل آهن.

ڪلياڻ ٺاٺ ۾ هي سر لڳن ٿا: کرج، رکب تيور، گنڌار تيور، مڌم تيور، پنچم اچل، ڌيوت تيور. نکاد تيور، کرج، يعني سا، ري، گا، ما، پا، ڌا، ني، سا، انهن ستن سرن مان 'سا“ ۽ 'پا' کان سواءِ ٻيا سڀ سُرتيور يعني تکا ۽ چڙهيل لڳن ٿا. انهي ڪلياڻ ٺاٺ مان ڪيترائي راڳ نڪرن ٿا، جن مان اڄڪلهه مروج هي راڳ آهن: شڌ ڪلياڻ، ايمن ڪلياڻ، شام ڪلياڻ، يا ڀوپالي، ساوني ڪلياڻ، جيت ڪلياڻ، هجيج، ڪدارا، ڇاياڻٽ،

ڪامود، هنڊول، گور سارنگ، مالسري، ايمني بلاول ۽ چندر ڪانت. شڌ ڪلياڻ کي 'ڪلياڻ' جي نالي سان بہ سڏبو آهي.
اهو شڌ ڪلياڻ ئي آهي جنهن سان حضرت شاه عبداللطيف جن جي رسالي يا محفلِ سماع جي ابتدا ڪئي وئي آهي. اهو ڪلياڻ هڪ اوڏو سمپورن راڳ آهي: اوڏو سمپورن راڳ انهي راڳ کي چوندا آهن، جنهن کي ڳائڻ وقت وينديءَ پنجن سرن سان، ۽ ايندي مهل ستن سرن سان ڳائجي، ڪلياڻ جي آروهي امروهي هي آهي.

آروهي: کرج، رکب تيور، گنڌارتيور، پنچم اچل، ڌيوت پور، کرج، يعني، سا، ري، گا، پا، ڌا، سا.

امروهي: کرج، رکب تيور، گنڌار تيور، مڌم تيور، پنچم اچل، ڌيوت تيور، نکاد تيور، ۽ کرج، يعني، سا، ري، گا، ما، پا، ڌا، ني، سا. آروهيءَ جي معنيٰ آهي، مٿي چڙهڻ، ۽ امروهيءَ جي معنيٰ آهي هيٺ لهڻ.

هاڻي معلوم ٿيو تہ ڪلياڻ راڳ ۾ مٿي چڙهڻ وقت صرف پنج سر لڳن ٿا، ۽ لهڻ مهل ست سر لڳن ٿا. مٿي چڙهڻ مهل جيڪي بہ سر نٿا لڳن، اهي آهن 'مڌم' ۽ 'نکاد' يعني 'ما' ۽ 'ني' سر. دراصل ڳائڻ مهل انهن ٻن سرن کي بلڪل ترڪ نہ ڪيو ويندو آهي. پر ڳائڻ وارو انهن سرن تان لانگهاؤ ٿي ويندو آهي، ۽ ترسندو ناهي- جي ڳائڻ وارو انهن ٻن سرن تي بہ ترسندو تہ راڳ جي شڪل ڦري ويندي ۽ اهو راڳ شڌ ڪلياڻ مان ڦري ايمن ڪلياڻ ٿي پوندو. ڄاڻڻ گهرجي تہ هر راڳ کي بہ خاص سر ٿيندا آهن، جن تي ٽڪاءُ ڪرڻ سان يا ترسڻ سان انهي راڳ جي شڪل ٺهندي آهي. انهن مان پهرئين سرکي 'وادي سر' چوندا آهن جنهن جي معنيٰ آهي روح يا زندگي ڇو

جو وادي سر، راڳ جي جان ٿيندو آهي، ان ڪري ڪيس وادي سر ڪري چوندا آهن. ٻئي سر کي 'سموادي سر' چوندا آهن، اهو سر وادي سر جو مددگار يا وزير سڏبو آهي. سموادي سر، وادي سر سان راڳ جي شڪل ٺاهڻ ۾ مدد ڪندو آهي. سڀني راڳ ۾ وادي ۽ سموادي سرن کي وڏي اهميت حاصل هوندي آهي. ڪلياڻ جي وادي ۽ سموادي سرن ۾ اختلاف آهي. ڪي فنِ موسيقيءَ جا ماهر هن راڳ جو وادي سر 'گنڌار' يعني 'گا' رکن ۽ سموادي سر 'ڌيوت' يعني 'ڌا' رکن، ڪي موسيقار وري وادي سر 'رکب' يعني 'ري' ڪن ۽ سموادي سر 'پنچم' يعني 'پا' رکن. انهي اختلاف سان راڳ جي قانون موجب، راڳ جي ڳائڻ جي وقت ۾ به اختلاف ٿيو پوي، ڇو جو ڪلياڻ جي رکب سر يعني 'ري' کي جي وادي سر ڪري ڳائبو ته پوءِ لازم ٿيندو ته ڪلياڻ کي ايمن ڪلياڻ کان اڳ ڳائجي، پر جي ڪلياڻ راڳ ۾ سر گنڌار يعني 'گا' کي وادي سر بنائي ڳائبو ته پوءِ انهي راڳ کي ايمن ڪلياڻ کان پوءِ ڳائڻو پوندو. حضرت ميين شاه عنايت رضوي ۽ حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائيءَ جن جا رسالا، راڳ ڪلياڻ سان شروع ٿين ٿا ۽ ڪلياڻ کان پوءِ يمن ڪلياڻ اچي ٿو، ان مان ثابت آهي ته سنڌ ملڪ ۾ قديم زماني کان راڳ ڪلياڻ رکب يعني 'را' کي وادي سر بنائي ڳايو ويندو هو، جي ڪلياڻ جي گنڌار کي وادي ڪري ڳائين ها ته پهرين يمن ڪلياڻ رکن ها، ۽ پوءِ ڪلياڻ. هن مان ثابت آهي ته حضرت شاهه لطيف جن جي ڏينهن ۾ ڪلياڻ جو وادي سر رکب يا 'ر' سموادي سر پنچم يا 'پا' مستعمل هو.

ڪلياڻ راڳ ڳائڻ جو وقت، موسيقارن شام رکيو آهي. اهوئي سبب آهي جو حضرت شاه لطيف جن پنهنجي شام جي

محفلِ سماع ڪلياڻ سان شروع ڪندا هئا. حضرت شاه عبداللطيف جن جي محفل سماع ۾ استعمال ٿيندڙ ڪلياڻ ۽ فنِ موسيقيءَ واري ڪلياڻ ۾ سرن جي لحاظ سان ڪو فرق ناهي. البت حضرت شاه لطيف جن جي محفل ۾ استعمال ٿيندڙ ڪلياڻ ۾ ادائگي ۽ چال جو ضرور فرق آهي. فنِ موسيقيءَ جي لحاظ سان گهڻو ڪري راڳن کي 'مڌ اسٿان' يعني 'درميانہ سرن' سان شروع ڪبو آهي تہ جيئن راڳ جي مڪمل شڪل بنائڻ جي لاءِ 'تار اسٿان' يعني 'مٿين سرن' ۽ مڌر اسٿان' يعني 'هيٺين سرن' ڏي آسانيءَ سان چڙهي ۽ لهي سگهجي. مگر حضرت شاه لطيف جن جي هر راڳ کي تار اسٿان يعني مٿين سرن ۾ ڪمال جذبات سان ڳايو ويندو آهي. ٻيو فرق هي آهي تہ فنِ موسيقيءَ جو هر راڳ 'آروهي' يعني هيٺين سرن کان مٿي شروع ٿيندو آهي. پر برعڪس انهي جي، حضرت شاه لطيف جن جو هر راڳ 'امروهي' يعني مٿين سرن کان هيٺ ايندو آهي. اهي اُهي فرق آهن جيڪي حضرت شاه صاحب جن جي هر راڳ ۾ نظر اچن ٿا. البت ائين ضرور آهي تہ ٻن صدين جي گذرڻ کان پوءِ، حضرت شاه صاحب جن جي راڳن جي اها صحيح شڪل نہ رهي آهي. جيڪا انهيءَ وقت هئي. انهي جو سبب اهو آهي تہ حضرت شاه صاحب جن جي راڳن جو نظام صحيح طرح سان ضبطِ تحرير ۾ آيل نہ آهي، ان ڪري هر راڳ ۾ ڪن ڪن سرن جا اضافا ٿي ويا آهن، ان ڪري سڀ راڳ تقريبا هڪ ئي شڪل جا ٿي پيا آهن. بلڪ ڪي راڳ تہ رياض يا ورزش نہ هجڻ جي ڪري ڪالعدم ٿي، فقط رسالي جو سينگار رهجي ويا آهن. انهي جو اصل سبب اهو ئي آهي تہ جيئن گهڻي وقت گذرڻ جي ڪري لطيفي ڪلام جي پڙهڻين ۾ فرق ايندو ويو، تيئن راڳ

۾ ٻين سرن جي آميزش سان راڳ جي اصل صورت معلوم ٿيندي وڃي. پهرئين دور ۾ راڳ جي صحت ايتري قدر هوندي هئي جو اڳواڻ 'سڏ' وجهندو هو ته پري کان ئي معلوم ٿي ويندو هو ته هاڻي فلاڻو سر ٿو شروع ٿئي، مگر هن دور ۾ اهو معلوم ڪرڻ مشڪل آهي.

حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائي جن جي محفلِ سماع، راڳ ڪلياڻ سان شروع ٿيندي هئي ۽ اها روايت اڄ به قائم آهي. حضرت شاه صاحب جن جي ڏينهن ۾ فقير تنبور کڻي سر شام حلقو ٻڌي وهندا هئا. اڳواڻ، جيڪو انهن ڏينهن ۾ تمر فقير هوندو هو، پهرين تنبور جي 'گهور واري تار' ۽ پوءِ 'زبان واري تار' ڇيڙي "الله هو" چوندو هو ۽ پوءِ ڪلياڻ جو سڏ وجهندو هو. سڏ مٿين سرن ۾ راڳ جي ٿوري آلاپ کي چوندا آهن. ان کان پوءِ ٻيو فقير هونگار ڏيندو، پوءِ اڳواڻ سر ڪلياڻ جي پهرئين بيت جي سٽ سٽ تحت اللفظ چوندو يعني 'ڏس' ڏيندو ويندو ۽ ٻيو فقير انهي بيت جي سٽ سٽ کي سر ۾ چوندو ويندو، ائين هڪ بيت ختم ٿيو ته ٻيو بيت اڃا ٻيو فقير ڏيندو. ائين واري واري سان بيت ڏيندا ويندا. بيتن ۾ تنبور به گڏجي بنان لئي جي وڄائيندا ايندا. جتي بيت جي سٽ آلاپ سان گڏ ختم ٿيندي، اتي حلقي وارا سڀ فقير گڏجي تنبور تي زور سان مضراب هڻندا آهن، ائين داستان جا بيت، ختم ٿيندا ته فقير تنبورن تي لئي سان مضراب هڻندا، ۽ وائي شروع ٿيندي. اڳواڻ وائي جون مصراعون سر ۾ چوندو ويندو، ۽ حلقي جا ٻيا فقير وراڻي يا وائيءَ جو ٿل چوندا ايندا، تان جو وچي سر ختم ٿيندو، اهو سر ختم ٿيو ته فقير وري ٻيو سر کڻندا، تان جو اها محفل سڄي رات هلندي رهندي آهي ۽ وڃي صبح ٿيندو آهي.

سر ڪنيات

حقيقت ۾ ڪنيات راڳ جو ذڪر ٻه اسان کي برصغير هند و پاڪ جي موسيقيءَ جي ڪتابن ۾ ملي ٿو، پر ٿوري املاع جي فرق سان. سنڌيءَ ۾ انهي سر کي- 'ڪ، ن، ي، الف ۽ ت' سان لکيو ٿو وڃي، پر راڳ جي پراڻن گرنٿن ۾ سنڌس املاع- ڪ، م، ب، الف، واو، ت ۽ ي- 'ڪمباوتي' سان لکيل ملي ٿو. اهو لفظ اصل 'ڪمپ' مان نڪتل آهي، جنهن جي معني آهي، 'چشمو.' پر جيئن ته 'نون' ۽ 'ميم' اکرن جي وچ ۾ اچڻ سان قريب المخرج هجڻ جي ڪري ذري گهٽ ساڳيو ساڳيو اچار ڏين ٿا: جيئن قمبر يا قنبر. ان ڪري تلفظ ۾ ڪو خاص فرق نٿو معلوم ٿئي. سنڌي زبان ۾ قديم زماني کان 'ڪنڀ' جو لفظ مستعمل آهي. حضرت شاه لطيف جن خود پنهنجي ڪلام ۾ هڪ هنڌ فرمايو آهي ته:

'ڪنڀ نه ڪاري ان کي، جو هالاري هوءِ'

اِهو اُهو ڪنڀ آهي جنهن ۾ ڪٺي ڏوپ لاءِ ميرا ڪپڙا وجهندا آهن. دراصل انهيءَ ڪُنڀ جي شڪل ٻه چشمي وانگر ٿيندي آهي. ممڪن آهي ان ڪري انهي کي ٻه ڪنڀ ٿا سڏين. بهر صورت 'ڪمپ' ۽ 'ڪنڀ' هڪڙي ئي لفظ جا ٻه اچار آهن.

ڪنيات جي نالي سان هڪ نار ٻه مشهور آهي، جيڪا گجرات شهر جيءَ الهندي طرف هندي سمنڊ جي هڪ نار آهي. انهي نار جي مهڙ تي اڳي هڪ وڏو بندر ٻه هو، جنهن کي ٻه 'ڪنيات' ڪري سڏيندا هئا. عرب ملڪن کان ايندڙ گهڻا واپاري گوراب هن بندر کي چمندا هئا، ان ڪري هن شهر جو واپاري لاڳاپو ڏورانهن ملڪن سان هوندو هو. اهو سلسلو صدين

تائين رهيو ۽ پوءِ آهستي آهستي اها ساموندي نار ريٽجڻ شروع ٿي، جهنهن ڪري سمنڊ انهيءَ بندر کان هٽندو ويو، آخر بندر پري ٿي ويڃڻ جي ڪري غوراب ٻين ويجهن بندرن ڏي لڏڻ لڳا. واپار گهٽجڻ لڳو، ۽ شهر مان واپاري لڏڻ لڳا، تان جو اهو شهر باقي ويجي بچيو آهي، جيڪو اڄ به موجود آهي. آنجهاني گربخشاڻي جي قول جي مطابق ڪنيات بندر جو ذڪر مشهور عربي سياح مسعوديءَ جي ڪتاب 'مروج الذّهب' ۾ به ملي ٿو.

حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائي علية رحمة جن جي چيل سُر ڪنيات ۾ هڪ بيت اهڙو به ملي ٿو، جنهن ۾ ڪنيات جو لفظ ڪم آيل آهي، پاڻ فرمائين ٿا ته:

ڪنياتڙي تڙ وري، ايي تڙ واجهاءِ
مان اڇهون ڪاءِ، سُواڏائي سڄڻين.

البته لفظ ڪنياتڙي جي پڙهڻيءَ ۾ اختلاف آهي: گهڻا ماڻهو انهيءَ لفظ کي 'ڪنياتڙي' ڪري پڙهن ٿا. پر جي انهي لفظ کي 'ڪنياتڙيَ' ڪري پڙهجي ۽ انهيءَ لفظ ڪنياتڙيءَ کي ڪنهن عورت جو نالو تصور ڪجي ته پوءِ ائين به سمجهبو ته انهي عورت جي ڪري انهي سر جو نالو ڪنيات رکيو ويو آهي، ۽ ائين به ممڪن آهي ته حضرت شاه صاحب جن انهي نسبت سان ڪنيات نالي ڪو نئون راڳ ايجاد ڪيو هجي. جي ائين آهي ته پوءِ انهيءَ راڳ جي شڪل کي ظاهر ڪرڻ لاءِ وڏيڪ ڪوشش ڪرڻي پوندي.

حقيقت ۾ حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائي رح جن پنهنجي ڪلام ۾ جنهن سر ڪنيات کي جاءِ ڏني آهي، اهو اِهوئي راڳ 'ڪمباوتي' آهي، جنهن جو وجود راڳ جي پراڻن گرنٿن ۾ ملي

ٿو ۽ اهو راڳ اصل ڪمباوتي ئي آهي، جنهن جو تلفظ بگڙي 'ڪنپاوت' ۽ پوءِ 'ڪنپات' ٿي پيو آهي.

جيئن ته آءٌ سر ڪلياڻ ۾ ٻڌائي چڪو آهيان ته برصغير هند و پاڪ جا راڳ موسيقيءَ جي ڪن مخصوص ٺاٺن مان نڪتل آهن. دراصل اهي ٺاٺ راڳ نه آهن پر ٺاٺ هڪ سرن جي ترتيب ڪي چوندا آهن. انهن ٺاٺن مان هڪ ٺاٺ کي موسيقيءَ جا ماهر 'ڪام پوجي ميل' سڏيندا آهن. انهي ٺاٺ جا هي سر آهن: کرج، رکب سڌ يا تيور، گنڌار سڌ يا تيور، مڌم سڌ، پنچم، ڌيوت سڌ يا تيور، ۽ نکاد ڪومل. اهو 'ڪام پوجي ميل' ٺاٺ ئي آهي، جنهن کي اڄڪلهه ڳائڻ وارا 'ڪماچ ٺاٺ' سڏين ٿا. هن ٺاٺ جي خصوصيت هيءَ آهي ته هن ٺاٺ مان نڪرندڙ سڀني راڳن ۾ نکاد ڪومل لڳي ٿو. پر اڄڪلهه جا ڳائڻ وارا، ڪماچ ٺاٺ جي ڪن راڳن ۾ ٻئي نکاد لڳائين ٿا. پر اهو ياد رکڻ گهرجي ته انهيءَ ٺاٺ جي راڳن ۾ تيور نکاد هميشه زائد سر ئي تصور ڪيو ويندو آهي.

ڪماچ ٺاٺ مان نڪرندڙ مروج راڳ هي آهن: ڪماچ، جهنجهوٽي، سورٺ، ديس، ڪمباوتي، تلنگ، درگا، راگيسري، جئي جئي ونتي، گونڊ ملار، نٽ ملار، تلڪ ڪامود، ٻڌهنس، غارا، نارائني، پرتاب ورالي، ناگ سراولي وغيره. ڪنپات راڳ به انهي ڪام پوجي ميل ٺاٺ يا ڪماچ ٺاٺ جو هڪ راڳ آهي، هن راڳ ۾ ويندي وقت- يعني آروهيءَ ۾ سڀ سر لڳن ٿا، ۽ ايندي وقت- يعني امروهيءَ ۾ ڇهه سر لڳن ٿا. ان ڪري هن راڳ کي 'سمپورن کاڊو' راڳ ڪري سڏيندا آهن. هن راڳ ۾ ايندي وقت رکب جو سر نه لڳندو آهي، ۽ هن راڳ کي سڌن سرن ۾ به نه ڳائبو آهي، بلڪ ور وڪڙ ڪري ڳائبو آهي، ان

ڪري ڪنيات راڳ کي وڪر ڪري سڏيندا آهن. بلڪ ائين ٿو لڳي ڄڻ ته ڪماچ راڳ جي آروهيءَ کي وڪر ڪيو ويو آهي. ڪماچ ۽ ڪمباوتي راڳ ۾ هي فرق آهي ته ڪماچ جي آروهيءَ ـ يعني ويندڙ سرن ۾ رکب جو سر ورج ـ يعني غير مستعمل آهي، ۽ امروهي يعني ايندڙ سرن ۾ مستعمل آهي، پر برعڪس انهيءَ جي ڪمباوتيءَ ۾ وري آروهيءَ ۾ رکب جو سر مستعمل ۽ امروهيءَ ۾ ورج آهي. هن راڳ ۾ سر مڌم ڪان ڪرج تائين وڃڻ تمام سنو لڳندو آهي. هن راڳ ۾ سر مڌم ۽ ڌيوت جي سنگت هوندي آهي. هن راڳ جي امروهي وڪر آهي، يعني مٿان ڪان هيٺ لهڻ وقت سڌو نه لهبو آهي پر ور وڪڙ ڪري، ۽ خاص طرح سان پنچم جي سر کي وڪر ڪري لهبو آهي هن راڳ جي اترانگ ـ يعني مٿان ڪان هيٺ لهڻ ـ مهل ڪجھ شڪل باگيسريءَ جي به معلوم ٿيندي آهي. هن راڳ ۾ رکب ۽ ڌيوت جي سرن کي زياده لڳائڻ سان، هن راڳ جي شڪل ڪماچ راڳ ڪان جدا ٿيو پوي. پراڻن گرنٿن ۾ ڪمباوتي راڳ ۾ ڪومل نکاد لکيل آهي ـ يعني ته 'ني' جو سر نرم لڳندو ۽ پنچم يعني 'پا' جو سر ورج آهي، يعني ته اهو سر نه لڳندو. پر اڄوڪي رواج مطابق ائين نٿو ڳايو وڃي. اڳي انهي راڳ کي 'وڪر سمپورن ڪاڊو' ڪري مڃيندا هئا، پر هن زماني جا ڪي ڳائڻ وارا نهي راڳ کي وڪر سمپورن ڪري مڃين ٿا، جيڪو غلط آهي، ڇو جو موسيقيءَ جا قواعد شايد انهي مت کي تسليم نه ڪن.

راڳ ڪمباوتيءَ جي آروهي امروهي هيءَ آهي ـ

آروهي: سا، ري، گا، پا، ما، ڌا، پا، ني، سا.

امروهي: سا، ني، ڌا، پا، ڌا، ما، گا، ما، سا.

هن راڳ جو وادي سر ڪرج يا گنڌار لکيو ويندو آهي، ۽ سموادي سر، پنچم يا نکاد تصور ڪيو ويندو آهي. راڳ جي ڄاڻن، هن راڳ جي ڳائڻ جو وقت، رات جو ٻيو پهر ڄاڻايو آهي، اهوئي سبب آهي جو رسالي جي ترتيب ۾ هي راڳ يمن ڪلياڻ ڪان، پوءِ ۽ سهڻيءَ کان اڳ رکيو ويو آهي. هن راڳ ۾ ڪماچ ۽ مانڊ ملبل معلوم ٿين ٿا، ۽ راڳ جي ماهرن جو قول آهي ته هن راڳ جي خاص تان 'گا، ما، سا' آهي. هي راڳ اڄڪله جي محفلن ۾ گهٽ ڳايو ويندو آهي.

آنجهاني گربخشاڻي شاه جي رسالي جي پهرئين جلد ۾ لکيو آهي ته "ڪنڀات کي ڪماچ به ڪري چوندا آهن،" جو سراسر غلط آهي، ڇو جو ڪنڀات ۽ ڪماچ ٻه جدا راڳ آهن.

حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائي علية الرحمة جن جي محفل سماع ۾ فقير، شاه جي راڳ جي خاص انداز موجب هن راڳ کي به امروهي يعني مٿان ڪان هيٺ لهڻ وارن سرن ۾ ڳائيندا آهن. فقير حلقي ۾ ويهي پهرين ڪنڀات راڳ جو سڏ وجهندا آهن، جنهن کي راڳڏاريءَ ۾ آلاپ چئبو آهي ۽ پوءِ تنبور تي سر جي داستان جا بيت چوندا آهن ۽ بيتن کان پوءِ تنبور جي مخصوص لئي تي وائي چوندا آهن.

سر سريراڳ

سريراڳ حضرت شاه لطيف جي رسالي جي راڳن جي عام ترتيب موجب چوٿون راڳ آهي، جيڪو ڪنڀات کان پوءِ ۽ ساموندڙيءَ کان اڳ ڳايو ويندو آهي. سريراڳ جي بيتن ۽ واين ۾ ڪٿي به حضرت شاه لطيف جن سريراڳ جو نالو نه استعمال ڪيو آهي، جيئن سارنگ، ڪيڏاري، معذوري وغيره جو ٿيل آهي.

هن راڳ جو اصل نالو شريراڳ آهي، جنهن جي معنيٰ آهي حضرت يا جناب راڳ. هن راڳ جي نالي مان ئي ظاهر آهي ته هن راڳ کي وڏي ادب سان شري يا سري چوندا هئا. هاڻي اهو لفظ ڪثرت استعمال جي ڪري شري مان ڦري سري ٿي پيو آهي.

قديم زماني ۾ هن راڳ کي خاص راڳن ۾ شمار ڪيو ويندو هو، بلڪ سريراڳ نالي هڪ ٺاٺ به هوندو هو، جنهن مان سريراڳ ۽ انهي انگ جا ٻيا راڳ به نڪرندا هئا. 'ٺاٺ' سرن جي انهي خاص ترتيب کي چئبو آهي، جنهن مان ساڳئي انگ جا ڪيئي راڳ نڪرندا آهن. آنجهاني گربخشاڻي شاه جي رسالي ۾ هن راڳ بابت لکي ٿو ته "سريراڳ مول ڇهن راڳن مان هڪ آهي." جنهن مان معلوم ٿيو ته قديم زماني ۾ هن راڳ کي موسيقيءَ ۾ خاصي اهميت حاصل هئي. ڪجھ وقت پوءِ سريراڳ کي ڪافي ٺاٺ مان ڳائيندا هئا، پر جڏهن کان ڳائڻ وارن ڏيپڪ راڳ ڳائڻ ڇڏيو، تڏهن کان هن راڳ جي سرن ۾ به ٿورو ڦيرو اچي ويو، ۽ هن راڳ جي رکب کي ڪومل ڪري ڳائڻ لڳا ۽ موجوده زماني ۾ شايد انهي سبب جي ڪري سريراڳ کي پوربي ٺاٺ جو راڳ تسليم ڪري ڳايو ٿو وڃي. پوربي ٺاٺ جي سرن جي ترتيب هي آهي:

کرج، ڪومل رکب، تيور گنڌار، تيور مڌم، پنچم، ڪومل ڌيوت ۽ تيور نکاد. سريراڳ ۾ انهن سرن مان ٻه سر- گنڌار ۽ ڌيوت آروهي يعني ويندي وقت نه لڳندا آهن ۽ ايندي وقت سڀ سر لڳندا آهن. ان ڪري هن راڳ کي اوڊو سمپورن راڳ چوندا آهن. اوڊو سمپورن هئڻ جي حالت ۾ هن راڳ جي آروهي امروهي هيئن ٿيندي:

آروهي : ڪرج، ڪومل رکب، تيور مڌم، پنچم ۽ تيور نکاد.

امروهي : ڪرج، ڪومل رکب، تيور گنڌار، تيور مڌم، پنچم، ڪومل ڌيوت ۽ تيور نکاد. هن راڳ جو وادي سر، يعني شاه سر، رکب آهي جنهن جو استعمال هن راڳ ۾ واضح هوندو آهي ۽ سموادي سر، يعني وزير سر، پنچم آهي، جيڪو وادي سر کان پوءِ ٻئي نمبر تي استعمال ٿيندو آهي. هن راڳ کي شام جي راڳن ۾ ليکيو ويندو آهي ۽ گهڻو ڪري رات جي پهرئين پهر تائين ڳائبو آهي. اهوئي سبب آهي جو حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائي علية الرحمة جي رسالي جي ترتيب ۾ ٻه هن راڳ کي ڪلياڻ، يمن ڪلياڻ ۽ ڪنڀات کان پوءِ رکيو ويو آهي. ڪيئي راڳ اهڙا ٻه آهن جن کي هن راڳ جي انداز تي ڳايو ويندو آهي ۽ ڪيئي راڳ اهڙا ٻه آهن جيڪي هن راڳ سان مشابهت ٻه رکن ٿا. سريراڳ جي همشڪل راڳن مان هڪڙو راڳ آهي گوري ۽ ٻيو ريوا. راڳ ترون يا تربيني ٻه سريراڳ جي انداز ۾ ڳايو ويندو آهي.

جيئن ته سريراڳ ۾ ڪومل رکب ۽ ڪومل ڌيوت، تيور گنڌار ۽ تيور نکاد لڳن ٿا، ان ڪري هن راڳ کي گائڪ ۽ نائڪ سنڌي پرڪاش يعني سنڌي روشنيءَ جو راڳ تسليم ڪن ٿا. جيئن ته لڪشن سنگيت لکڻ وارو پنڊت چتر خود هن راڳ جي لڇڻ ۾ هيئن لکي ٿو ته:

سريراگ گني بکاني، پوربي ميل ڪو جاني
آروهن ڌاگا بن ڪر وادي سر رکب ماني
گوري مالوي ترون پوروي ڪي سو هت پارجا
پانچ شبه چتر اندر پرست مت پرماني
من هر پوپال جيت ڪليان همير هيم پوريا

شام ڪهت ڪلپ درم تن پرماني
گن ساگر بة گؤ ماتو گمڀير سنڌ گو گو او
ڪليان ڪنبه پاؤ پٽ مت پرماني

مطلب هي تہ سريراڳ پاؤ پٽ جي طريقي سان سنڌي راڳ آهي. هتي هيءَ ڳالھ بہ قابلِ فخر آهي تہ جڏهن ڪان برصغير هند و پاڪ جي موسيقي ترتيب ۽ تحرير ۾ آئي، تڏهن ڪان سنڌي راڳن جو پتو ملي ٿو، جنهن مان ثابت آهي تہ قديم زماني ڪان سنڌ جي راڳن ڪي تسليم پئي ڪيو ويو آهي ۽ سنڌ جي راڳن ڪي يا ڳائڻ جي انداز ڪي راڳن جي ذڪر ۾ جاءِ پئي ڏني وئي آهي.

سريراڳ جيتوڻيڪ هڪ عام ورتاءَ جو راڳ آهي، مگر تنهن هوندي بہ سندس شڪل قائم ٿيل آهي ۽ انهي سبب جي ڪري سندس شڪل هر همشڪل راڳ ڪان جدا ٿيو پوي.

اها تہ هئي سريراڳ جي راڳداريءَ ۾ حيثيت. پر هاڻي ڏسڻو آهي تہ سريراڳ جي حضرت شاه عبداللطيف جي محفلِ سماع ۾ ڪهڙي حيثيت آهي. انهي سوال جو جواب هي آهي تہ هن راڳ جي محفلِ سماع ۾ اهائي حيثيت آهي، جيڪا راڳداريءَ ۾ آهي. خود حضرت شاه عبداللطيف جي ڪلام جي هڪ داستان تي سريراڳ جو عنوان ئي انهي ڳالھ جو دليل آهي تہ اهو راڳ راڳداريءَ مان ئي ورتل آهي. فرق آهي تہ صرف هيءُ تہ هڪ تہ راڳداريءَ جا راڳ درميانہ سرن ۾ ٿيندا آهن، پر لطيفي محفل ۾ اهي ئي راڳ مٿين سرن ۾ ڳايا ويندا آهن ۽ ٻيو تہ راڳداريءَ جا راڳ آروهيءَ ڪان شروع ٿيندا آهن يعني انهن راڳن ۾ هيٺين سرن ڪان مٿي ويجبو آهي پر لطيفي محفل ۾ اهي ئي راڳ امروهيءَ ڪان ڳايا ويندا آهن يعني مٿين سرن

ڪان هيٺ اچبو آهي. تيون فرق هي آهي ته راڳداري ۾ راڳ جي شڪل کي اجاگر ڪرڻ لاءِ آلاپ تي زور ڏيندا آهن، پر شاه جي راڳ ۾ لفظن تي وڌيڪ زور ڏنو ويندو آهي. شاه جي راڳ ڳائڻ وارن لاءِ اهو ضروري آهي ته راڳ جي شڪل کي ڦٽڻ نه ڏين، ڇو جو ائين ڪرڻ سان نفسِ مضمون ۽ موسيقي جو تاثر پاڻ ۾ نهڪي ايندا ۽ انهن جو مجموعي تاثر بي پيان وجداني ڪيفيتن جو حامل ٿي ويندو ۽ ان سان گڏ حضرت شاه صاحب جي هر راڳ جي جدا جدا شڪل نظر ايندي. موجوده زماني ۾ حضرت شاه عبداللطيف جي هر راڳ کي تقريبا ساڳئي انداز ۾ ساڳي چال سان ڳايو ويندو آهي، جنهن جو نتيجو اهو نڪتو آهي جو يمن ڪلياڻ ۽ ڪنيات ۾ـ سر سريراڳ ۽ ساموندڙيءَ ۾ ڪو فرق نظر نٿو اچي. جيڪڏهن حضرت شاه عبداللطيف جو ڪلام هڪ ئي طرز تي ڳائڻ جهڙو هو ته ان کي ٽيهن سرن ۾ ترتيب ڏيڻ جي ڪا ضرورت ڪانه هئي.

سر آبري

شاه لطيف جو راڳ به لطيفي ڪلام جيتري ئي اهميت رکي ٿو، ۽ ائين به چئي سگهبو ته لطيفي ڪلام جسم آهي ۽ راڳ روح. لطيفي ڪلام تيسين غير مؤثر آهي، جيسين ان کي راڳ ۾ نه ڳايو وڃي. جيڪڏهن شاه جي ڪلام ۾ راڳ ايترو ضروري آهي، ته پوءِ شاه جي راڳ تي به ايتري تحقيق ضروري آهي جيتري سندس ڪلام تي. مگر افسوس آهي ته سنڌ جي راڳن تي عموما ۽ حضرت شاه لطيف جي راڳ تي خصوصا ڪو به ڌيان نٿو ڏنو وڃي. فقط انگريزي تي ڪوهياريءَ جي ڏن ۽ راڻي مان ڪافي چوڻ سان سنڌ جي موسيقي جي ڪا به خدمت نٿي ٿي سگهي، تاوقتيڪ نائڪن ۽ گائڪن، محققن ۽ مدققن جو

ڪو سيل (Cell) قائم ڪيو ويجي، جيڪو شاهه لطيف جي راڳ ۽ سنڌ جي موسيقيءَ کي محبت سان مرتب ڪري، ويجايل راڳ ڳولي ڪڍي ۽ شاهه جي راڳ جي انهي ئي انداز کي جيڪو مروج آهي- نکاري اجاري عوام جي اڳيان پيش ڪرڻ گهرجي.

حقيقت هيءَ آهي ته سسئي آبري، آبري يا ايري جي نالي سان ڪوبه راڳ، راڳ جي پراڻن ڪتابن ۾ نٿو ملي ۽ نکي اهو راڳ سنڌ جي عوامي ڪچهرين ۾ مروج آهي. البت اهو راڳ حضرت شاهه لطيف جا راڳي، شاهه جي راڳ ڪرڻ مهل سر سهڻيءَ کان پوءِ ڳائين ٿا، ۽ ڪو محقق اتان ئي انهي ويجايل معدوم ٿيل راڳ جا اهڃاڻ حاصل ڪري سگهي ٿو- ڇو جو ٻئي هنڌان ڪٿان به انهيءَ راڳ جي نشان دهي ممڪن نه آهي.

حضرت شاهه لطيف جي راڳ ڳائڻ وارن مان راڳ اخذ ڪرڻ جا ٻه ئي طريقا آهن، هڪ ٺڏ تنوار ما ٻيو ڇيڙ مان.

تند تنوار ۾ فقراءَ اهي غير منظم سر استعمال ڪندا آهن، جن کي موسيقي جو قانون قبول نه ڪري سگهندو. ڇو جو انهن ۾ تيور، شڌ ۽ مڌم جو ڪوبه امتياز معلوم نه ٿيندو آهي ۽ ٻيو هي ته تند تنوار وارا سر وري ڇيڙ جي سرن سان نه ملندا آهن. تند تنوار مان ڪنهن راڳ جي صحيح شڪل اخذ ڪرڻ مشڪل آهي. ٻيو طريقو آهي ڇيڙ مان راڳ جي شڪل اخذ ڪرڻ جو. ان لاءِ حضرت شاهه لطيف جن جي راڳ جو موجوده انداز اهڙو آهي جنهن مان ڪلياڻ ۽ يمن ڪلياڻ ۽ ڪنيات ۾ ڪو فرق نظر نٿو اچي. سيني راڳن جي ادائگي تقريبا هڪجهڙي نظر ٿي اچي. ادائگي مهل ٻين راڳن ۾ 'وو- وو' چوڻ ۽ ڪيڏاري ۾ 'ٻر ٻر وو' چوڻ سان راڳ جو انداز بدلجي نٿو سگهي. ان ڪري ڇيڙ مان راڳ جي صحيح شڪل اخذ ڪرڻ به مشڪل

امر آهي. تاوقتيڪ موجوده ادائگي جي انداز کي سوڌي سنواري ڪنهن صحيح هنڌ تي نه بيهار جي. هتي هن ڳالهه کي هرگز هرگز وسارڻ نه گهرجي ته شاه لطيف جو ڪلام موسيقيءَ جي مضبوط بنيادن تي رکيل آهي، ان ڪري اسين موسيقي جي بنيادي اصولن کي نٿا وساري سگهون.

هن مختصر بحث مان اهو معلوم ٿيو ته شاه لطيف جي راڳ جي موجوده ادائگي مان ڪنهن به راڳ جي شڪل اخذ ڪرڻ مشڪل آهي. تند تنوار فقط هنر منديءَ جو اظهار آهي ۽ چيز محض ادائگيءَ جو نالو آهي اُن ڪري هاڻي اسين حق بجانب هونداسين جي اسين حضرت شاه لطيف جي ڪنهن راڳ کي ڳولڻ لاءِ قرائن ۽ آثار کان ڪم ونون. ائين ڪرڻ سان موسيقي جي معياري اصولن تي يقينا اسين ڪنهن نج سنڌي راڳ کي ظاهر ڪرڻ ۾ ڪامياب ٿي وينداسين ۽ ائين وڃايل راڳ به وري حاصل ڪري سگهنداسين ۽ نوان نج سنڌي راڳ ايجاد ڪري سنڌ جي موسيقيءَ جي ڪماحقة خدمت به ڪري سگهنداسين.

سسئي آبري يا آبري به سنڌ جو هڪ وڃايل راڳ آهي، جنهن کي موجوده زماني ۾ ڳولي لهڻ مشڪل آهي. مگر موسيقي جي معيار ي اصولن مطابق ائين ضرور چئي سگهبو ته هن نج سنڌي راڳ ۾ ڪنهن سنڌي راڳ جا لڇڻ ضرور هوندا، ۽ موسيقيءَ جي قانون جي لحاظ سان ڪنهن سنڌي راڳ ۾ هي لڇڻ هئڻ ضروري آهن:

1- رکب ۽ ڌيوت ڪومل هئڻ گهرجن:

يعني ته آروهي ۽ امروهيءَ ۾ رکب ۽ ڌيوت ڪومل هئڻ گهرجن. ائين ڪرڻ سان راڳ ۾ سنڌي لڇڻ نمايان ٿيندو.

2- گنڌار ۽ نکاد جا سر تيور هئڻ گهرجن.

يعني تہ آروهي ۽ امروهي ٻنهي گنڌار ۽ نکاد جا سر تيور هئڻ گهرجن. ائين ڪرڻ سان راڳ ۾ سنڌي لڇڻ نمايان ٿيندو.

انهي قانون مان هي معلوم ٿيو تہ ڪنهن بہ راڳ جي آروهي ۽ امروهيءَ ۾ هي سر ضرور لڳندا.

ڪرج، رکب ڪومل، گنڌار تيور، ڌيوت ڪومل ۽ نکاد تيور.

باقي ٻہ سر، مڌم ۽ پنچم، انهن لاءِ قانون هي آهي تہ ڪنهن بہ راڳ مان هڪ ئي وقت تي ٻئي سر ڪڍي نہ سگهبا. ان ڪري سسئي آبريءَ جي راڳ ۾ مڌم پنچم ٻئي يا ٻنهي مان ڪوبہ هڪ ضرور استعمال ڪبو، مگر هن شرط سان تہ ڪنهن بہ مروج راڳ سان ٺهڪي نہ اچي.

جيڪڏهن هن راڳ ۾ اسين شڌ مڌم جو سر شامل ڪنداسين تہ پوءِ هن راڳ جي ڳائڻ جو وقت عموما صبح جو پهر ٿي ويندو ان ڪري تيور مڌم ئي صحيح سر معلوم ٿو ٿئي. اهو هن ڪري بہ جو حضرت شاه لطيف جي راڳ ۾ سر آبري، سر سهڻي کان پوءِ ڳايو ويندو آهي.

باقي پنچم جو سر لڳائجي يا نہ، يا رڳو آروهيءَ ۾ لڳائجي يا رڳو امروهيءَ ۾؟ اُن لاءِ مناسب آهي تہ مڌم جو سر لڳائجي. ائين ڪرڻ سان پوربي ٺاٺ ظاهر ٿيندو ۽ پوءِ پوربي ٺاٺ جي معروف راڳن جهڙوڪ: پوربي، پوريا ڌناسري، ڌناسري، بسنت، سري راڳ، ديپڪ، مالوي، گوري وغيره کان هٽي ڪا راڳ جي شڪل قائم ڪجي تہ موسيقي جي قانون جي لحاظ سان نج سنڌي راڳ جي شڪل ظاهر ٿي پوندي. جنهن کي اسين 'سر سسئي آبري' چئي سگهنداسين.

مٿئين ڏسيل موسيقي جي قانون جي آڌار تي اسين نہ صرف وچايل سر ڳولي سگهنداسين، بلڪ ڪئين نج سنڌي راڳ ايجاد بہ ڪري سگهنداسين.

راڳ معذوري

حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائي عليہ الرحمة جن جي رسالي ۾ جنهن راڳ معذوريءَ جو ذڪر ڪيل آهي، اهو راڳ بہ هڪ وچايل راڳ آهي، جيڪو قديم زماني ۾ تہ رواج ۾ هو، مگر موجوده زماني ۾ ان جي ڪا خبر نٿي پوي.

لطيفي راڳ ۾ جيڪو سر معذوري ڳايو وڃي ٿو، اهو سُرن تي ڏيان نہ ڏيڻ جو شڪار آهي، ان ڪري ان جي شڪل ۽ ٻين لطيفي راڳن جي شڪل ۾ ڪو فرق معلوم نہ ٿو ٿئي. هي راڳ موسيقيءَ جي ڪتابن ۾ بہ نٿو ملي. هن راڳ جي وڃائجي وڃڻ جو سبب فقط هڪڙو ئي آهي، جو هن راڳ کي انهي زماني ۾ ضبطِ تحرير ۾ نہ آندو ويو. حضرت علي عليہ السلام جن جي قول مطابق "كل علم ليس في القرطاس ضاع". يعني جيڪو علم لکيو نٿو وڃي، سو ضايع ٿيو وڃي. ائين لطيفي راڳ بہ بروقت ضبطِ تحرير ۾ نہ اچڻ جي ڪري ضايع ٿي ويا آهن. موجوده زماني ۾ انهن وچايل راڳن کي تحقيق جي روشني ۾ ڳولي لهڻ هڪ مشڪل امر آهي.

لفظ معذوري يا معذور جو ذڪر حضرت شاه لطيف جن جي ڪلام ۾ بار بار ٿيو آهي، مگر اهو ذڪر راڳداريءَ جي معنيٰ ۾ نہ ٿيل آهي، جنهن مان هن راڳ جي باري ۾ ڪو پتو پئجي سگهي. البت شاه جي رسالي مان اهو پتو ضرور پوي ٿو. هڪ ئي سسئي پنهون جي داستان کي حضرت شاه عبداللطيف ڀٽائي عليہ الرحمت جن پنجن راڳن سسئي آبري، معذوري، ديسي،

ڪوهياري ۽ حسينيءَ ۾ بيان ڪيو آهي. اهڙي رعايت ٻئي ڪنهن به داستان سان نه ڪئي وئي آهي ۽ اهو به معلوم ٿئي ٿو ته اهي پنج ئي هڪ ٻئي سان گڏ انهي ڪري رکيا ويا آهن، جو انهن پنجن ئي سرن جي موسيقي هڪ ٻئي کي ويجهي آهي. انهن پنجن راڳن مان اسان وٽ اڄ ڪله فقط هڪ راڳ ڪوهياري دستياب آهي، جيڪو کماچ ٺاٺ مان نڪتل راڳ آهي. انهي آڌار تي اسين چئي سگهون ٿا ته معذوري راڳ به کماچ ٺاٺ جي پيداوار ٿي سگهي ٿو. جيڪڏهن انهن پنجن ئي راڳن مان وچ وارن ٽن راڳن جو ٺاٺ بدلائي ڇڏبو ته سلسلي سان ڳائڻ ۾ اهو راڳ بلڪل جدا لڳندو، ان ڪري وچ وارن ٽن راڳن کي هڪ ئي ٺاٺ مان ڳائڻ، ڳائڪي جي انداز ۾ درست لڳندو، جيئن ڪلياڻ کان پوءِ يمن ڪلياڻ، البت انهي سلسلي جي آخري راڳ حسيني ۾ ڪي اهڙا سر روا رکيا پوندا، جن مان ايندڙ ٺاٺ جو پتو پوي، جيئن هن سلسلي ۾ پهريون راڳ سسئي آبري ٻڌائي ٿو ته ايندڙ ٺاٺ ڪهڙو ٿيندو؟

انهي تحقيق مان اهو پتو پيو ته حضرت شاهه لطيف جن جو چيل سر معذوري کماچ ٺاٺ جو هڪ ويجايل سنڌي راڳ آهي. معذوري جا مضمون، مثلاً: مشقت، محنت، جاکوڙ، ڏک سهڻ، ڪشالا ڪڍڻ، خود ٻڌائي رهيا آهن ته هن راڳ ۾ تيز سر لڳندا، جيڪي خود کماچ ۾ موجود آهن.

ڳائڪيءَ جي لحاظ سان راڳ معذوريءَ جي آروهي امروهي هن ريت آهي. آروهي: کرج- تيور رکب- تيور گنڌار- پنچم- تيور ڌيوت ۽ ڪومل نکاد.

امروهي: کرج- ڪومل نکاد- تيور ڌيوت- پنچم- تيور گنڌار ۽ تيور رکب. هن راڳ جي آروهي امروهيءَ ۾ مڌم جو سر نٿو

لڳي، ان ڪري اهو راڳ ڪاڊو ڪاڊو آهي. راڳ معذوري جو وادي سر تيور گنڌار ۽ سموادي سر ڪومل نکاد آهي.

راڳ معذوري گائڪي جي لحاظ سان پنهنجي هم جنس راڳن کان هن طرح سان جدا رهي ٿو:

راڳ ناٽ ڪوربجيڪا: هي هڪ گرنٿن جو راڳ آهي جيڪو کماچ ناٽ جي پيداوار آهي ۽ هن راڳ جو وادي سر به تيور گنڌار آهي ۽ هن ۾ راڳ ڪوهياريءَ وانگر ٻئي نکاد لڳن ٿا. پر معذوري ڪاڊو ڪاڊو راڳ آهي ۽ ناٽ ڪوربجيڪا سمپورن راڳ آهي، ان ڪري راڳ معذوري ناٽ ڪوربجيڪا راڳ کان جدا ٿيو پوي.

درگا راڳ: راڳ درگا به کماچ ناٽ جو راڳ آهي، هن راڳ جو به وادي سر گنڌار آهي پر هي راڳ اوڊو يعني پنجن سرن جو راڳ آهي ۽ معذوري ڪاڊو يعني ڇهن سرن وارو راڳ. ان ڪري راڳ معذوري راڳ درگا کان جدا ٿيو بيهي.

تلنگ: راڳ تلنگ به کماچ ناٽ جي پيداوار آهي. هن راڳ جو وادي سر به گنڌار ۽ سموادي سر نکاد آهي پر جيئن ته راڳ تلنگ اوڊو راڳ آهي ۽ معذوري ڪاڊو راڳ آهي، ان ڪري راڳ معذوري راڳ تلنگ کان مختلف ٿيو پوي.

راڳ کماچ: خود راڳ کماچ، کماچ ناٽ جو راڳ آهي. جنهنجو به وادي سر گنڌار ۽ سموادي سر نکاد آهي. مگر جيئن ته راڳ کماچ ڪاڊو سمپورن راڳ آهي ۽ راڳ معذوري ڪاڊو ڪاڊو راڳ آهي، ان ڪري امروهيءَ جو هڪ سر راڳ معذوريءَ کان راڳ کماچ کي جدا ڪريو ڇڏي.

راڳ جهنجهوٽي: هي راڳ به کماچ ناٽ جو هڪ راڳ آهي. جنهن جو به وادي سر گنڌار آهي. پر جيئن ته راڳ

جهنجهوٽي سمپورن راڳ آهي ۽ سندس سموادي سر ڌيوت آهي ۽ راڳ معذوري کاڏو راڳ آهي ۽ سندس سموادي سر نکاد آهي، ان ڪري هي راڳ، راڳ معذوري کان مختلف آهي.

ائين راڳ معذوري جي شڪل گائڪي جي راڳن کان بلڪل مختلف آهي. هي راڳ هڪ سني شڪل جو راڳ آهي، مگر رواج ۾ ناهي. هن راڳ کي ڪماچ انگ ۾ ڳائجي. هن راڳ ۾ گنڌار ۽ پنچم جو ساٿ سٺو لڳندو آهي. اهوئي سنڌي راڳن جو خاص لچڻ آهي. هن راڳ کي ڳائڻ جا ٻه نمونا آهن: جيڪڏهن راڳداريءَ جي انداز ۾ ڳائجي ته وادي سر گنڌار کان شروع ڪجي، پر جي وائي جي انداز ۾ ڳائجي ته سموادي سر نکاد کان شروع ڪجي، ۽ گنڌار جي سر تي هر وقت زور رکجي. پر جي گنڌار کان پنچم ڏي وڃڻو هجي يا پنچم کان گنڌار ڏي لهڻو هجي ته مينڊ يا سوت ڏجي ته راڳ جي شڪل سهڻي بيهندي. شاه جي راڳ ڳائڻ وارن وٽ راڳ معذوري ۽ راڳ سسئي آبري جي ڳائڻ ۾ ڪو فرق ڪونهي، پر گائڪي جي قانون ۾ ٻنهين راڳن جي وچ ۾ فرق ضرور هئڻ گهرجي.

راڳ معذوريءَ جو وادي سر تيور گنڌار آهي، ان ڪري هن راڳ جي ڳائڻ جو وقت شام کان آڌي رات تائين آهي.





شاهہ لطيف ۽ موسيقيءَ جو فن

ڊاڪٽر محمد علي قاضي

حضرت شاه ڀٽائي رحہ جو ڪلام، قادر مطلق جي قرب سان ڀريو پيو آهي. پنهنجن بيتن متعلق فرمائي ٿو تہ:
”نيو من لائينِ، پريان سندي پارسين.“

پرين جي پار پهچڻ تائين سالڪ سوين سختيون ڏسي ٿو ۽ ڪئين ڪشالا ڪڍي ٿو. شاه صاحب جي ڪلام جي متن (Text) ۽ ان جي موسيقت ۾ دلِ بيتاب ۽ ناتوان لاءِ توانائي ۽ تسلي جو مواد موجود آهي. جنهن جي ذريعي الُفت جو پياسي پنهنجي آنانيت يا Egotism کي مطيع ڪري، دل کي اکين جي آب سان ڌوئي صاف ڪري سگهي ٿو. شهزادي زيب النسا بيگم، دُختر غازي اورنگزيب رحہ خوب فرُمايو آهي:
”خون دل ميبايد از ديده بداماں ريختن.“

شاه صاحب محض شاعر نہ هو، بلڪ عارف هو. شريعت، طريقت، حقيقت ۽ معرفت جون مڙئي منزلون طئي ڪيون هئائين. سندن شعر، سندن مشقت ۽ مشاهدي جو ترجمان آهي، جن ۾ سندن رڳون رباب ٿي چڪيون هيون.

انسان کي مخلوقات ۾ اشرف هجڻ جي عزت حاصل آهي. هن کي اهو ممتاز مقام، قوتِ بيان سببان مليل آهي، ڇاڪاڻ تہ زبان جي ذريعي هو ضمير جو آواز، سک ۽ سور، دين و دنيا، ۽ نظم و نسق جا مسائل بين تائين پهچائي سگهي ٿو. انهي بيان ۾ اثر پيدا ڪرڻ لاءِ ڪيترا علوم ايجاد ڪيا ويا، مثلا علم البيان، علم الڪلام، منطق وغيره. مگر بيان جي بهتر صورت، باري تعاليٰ جي بارگاه ۾ عجز ۽ الفت جو اظهار آهي. حديث شريف ۾ آهي، "زينوا اصواتكم بصوتِ القرآن،" پنهنجي آوازن کي قرآن پاڪ جي تلاوت جي آواز سان سهڻو بنايو، ڇاڪاڻ تہ ڪلام پاڪ جي ترتيل جي پڙهڻ سان فرطِ محبت سان انسان جي قلب جي ڪيفيت ئي بدلجي وڃي ٿي، ۽ هن ۾ خشوع، خضوع ۽ رقت ۽ رجوع پيدا ٿي وڃن ٿا.

سورة مائدة ۾ آهي:

وِاذا سمعوا ما انزل اِلي الرسول تريٰ اَعينهم تفيض من الدمع مما عرفوا من الحق ج

'۽ جڏهن ٻڌائون جيڪي رسول الله صلي الله عليہ وسلم ڏانهن نازل ڪيو ويو ڏسندين اُنهن جي اکين مان لڙڪ وهندي، انهي ڪري جوهنن حق کي سڃاتو.' انهي آيت ڪريم جو پس منظر اهو آهي جو حضرت جعفر رضہ حبش جي بادشاه جي دربار ۾ سورت مريم جي ترتيل سان تلاوت ڪئي، جنهن جي نتيجي ۾ اهل دربار جي عالمن جي دلين ۾ رقت پيدا ٿي وئي ۽ هنن

هڪدم اسلام قبول ڪيو.

حضرت دائود عليہ السلام جڏهن ذڪر ڪندو هو تہ ان سان گڏ وحوش (وحشي جانور) ۽ پکي بہ ذڪر ڪندا هئا. ماڻهن تي وجد طاري ٿي ويندو هو. 'لحن دائودي' اڄ تائين پهاڪي طور استعمال ٿيندو آهي.

اها آهي موسيقي. مطلب تہ موسيقي، قوت بيان جي ارتقا بلڪ انتها آهي، جنهن ۾ آلاپ ذريعي انساني ملڪيت کي فروغ ملي ٿو. موسيقي ۾ آوازن کي متحد ۽ مرتب ڪيو ويجي ٿو. اهو آواز جو اتحاد سامعين جي سيني مان انتشار ۽ آوارگي کي ڪڍي انهن ۾ وحدتِ فڪر پيدا ڪري ٿو.

درحقيقت عالم روحاني، حسن و جمال جو مجموعو ۽ مقام آهي، انهيءَ ڪري ڪائنات ۾ آواز ۽ اشڪال (صورتن) جي سونهن ڏانهن متوجہ ٿيڻ انسان جي فطرت سالم مطابق آهي. مگر اُنهيءَ ۾ سيرت جي اهميت کي ڪنهن بہ حالت ۾ نظرانداز ڪرڻو ڪونهي. محفل سماع جي اثر جو سارو دارمدار سامعين يعني ٻڌندڙن جي رجحانات ۽ روحانيت تي آهي. انهيءَ ڳالهہ تي علماءَ ۽ صوفياءِ ڪرام، مثلاً حضرت جنيد بغدادي رحہ ۽ امام غزالي رحہ آهن. اِحياءُ علوم الدين ۾ آهي:

وان قرعت اسماعهم نغمة سبقت الي المحبوب سرائرهم وان ورد عليهم صوتُ مزعجُ اَو مقلقُ اَو مطربُ اَو محزنُ اَو مبهج اَو مشوق او مهيج لم يکن اِنزعاجهم اِلا الية ولا طربهم اِلا بة ولا فقلهم الا عليہ ولا حزنهم اِلا فية.

'جڏهن هنن جي ڪنن تي نغمي جو آواز پهچي ٿو تڏهن هنن جون دليون محبوب ڏانهن ورن ٿيون ۽ جڏهن پريشان ڪُن، تڪليف ده، خوشي وارو يا غم وارو يا راحت يا شوق وارو آواز

متن پوي ٿو تڏهن اُهي سڀ ڪيفيتون انهن جي طرف ٿي وڃن ٿيون.'

تاريخ طاهري ۾ آهي:

”بر مزار شيخ المشائخ شيخ پهتة تا نزديک ده دروازه جا سماع مي شود و اکثر درويش صاحب حالت چنانڻ بحال مي آيند ڪہ از روي وجد وذکر خود را برسنگ آن کوه مي اندازند.“

حضرت شاه عبداللطيف جي نظم جي موسيقيت انهيءَ مان آشڪار آهي جو سندن رسالي جا داستان موسيقي جي سُرن (راڳن) ۾ منقسم ٿيل آهن. اها حقيقت انهيءَ ڳالھ جي شاهدي ڏئي ٿي تہ هڪ تہ پاڻ موسيقي جا ڄاڻو هئا ۽ ٻيو تہ ان جي مؤثر هجڻ جا قائل هئا. انهيءَ ۾ تاريخي پس منظر جو جائزو ونبو تہ معلوم ٿيندو تہ شاه صاحب ڪلهوڙن جي اوائلي دور ۾ هو. سنڌ ۽ دهلي جي ثقافتي تعلقات ۾ ايجا اُها تازگي موجود هئي. اڪبر بادشاه کان وٺي محمد شاه جي درباري موسيقي کان سنڌ بيخبر ڪانہ هئي، حتيٰ ڪ دهلي جا گوَيا پيٽ شاه تائين پهچي ويندا هئا. ازانسواءِ ارغون، ترخان ۽ مغلن جي گورنري راڄ واري وقت ۾، خصوصا فارسي جي شعر و شاعري پنهنجي اوج تي هئي، ۽ ظاهر آهي تہ جتي شعر هوندو، اُتي موسيقي ضرور هوندي، مگر شاه جو شعر وجداني ڪيفيت ۽ مشاهدي تي مبني هو. سندس رسالي جو پهريون سُر راڳ ڪلياڻ سان شروع ٿئي ٿو، جنهن جي مضمون ۽ موسيقي جي تاثير جي جيڪڏهن الفاظ ۾ تصوير ڪڍجي تہ اُهي الفاظ آهن، عشق الاهي، عجز، انڪساري سُڪون ۽ ثابت قدمي. اهڙي طرح هر داستان جو راڳ ان داستان جي مضمون سان مناسبت رکندڙ نظر ايندو.

مثلا سُر ڪوهياري ۾ سسئي جي دلِ بيقرار جي درد جي

دانهن آهي، جيڪا ڏونگرن کي بہ ڏاري ڇڏي، ۽ واقعي ڪوهياري جي آلاپ ۽ اَنتري ۾ اهڙو ئي اثر آهي. اهڙيءَ طرح سُر سهڻي ۾ سڪايل جي فراق جي الوداعي آه. زاري جو نمايان آواز آهي، مگر ان ۾ ڪوهياري جي مقابلي قدري سنجيدگي معلوم ٿئي ٿي. البت ڪي اهڙا راڳ آهن جن ۾ فن يا Art جو عنصر بہ هوندو مگر شاه صاحب جي رسالي ۾ اهڙا راڳ نہ آهن.

شاه صاحب جي مسلڪ ۾ عين محبت، ميناج، نياز، نوڙت ۽ عبديت آهن. سندس هنشين ۽ هم مشرب علام مخدوم محمد معين ٺٽوي هو جو ڪانئن چار سال اڳ سماع جي دوران خالق حقيقي سان وڃي مليو. انهيءَ جو هڪ شعر آهي:

"خاڪساري رفتہ رفتہ سربلندي مي ڪُند
سر بزير خاڪ بُردن دانہ مي داند ڪہ چيست."

۽ شاه بہ حد درجي جو متواضع ۽ متقي هو. تڪبر کان بلڪل نا آشنا هو. فرمائي ٿو:

ڏنو جو ڏياچ سو سورٺ سُرهو نہ ڪيو
ڪنبي ويا ڪيرتيام ڪُماٽا ڪُماچ
ڪا جا وائي واڄ، جنهن موهيو مگڻهار کي.

محبت سان اهو بہ خوف هوس تہ متان ڪا لغزش يا خطا نہ ٿي پوي.

چوي ٿو:

در متي دادليون روئندي رت ڏنم

سر ليلا چنيسر ۾ فرمائي ٿو:

چنيسر سان چاڳ متان ڪا منڌ ڪري
جان مون پوءِ پروڙيو تہ هي نہ ماڻي ماڳ
ڏمريو ڏهاڳ، سگهو ڏئي سهاڳڻين.

اگرچ ليلا چنيسر ڪلاسيڪي موسيقي ۾ ڳائڻ ۾ ڪونہ ٿـو اچي مگر ائين پائنجي ٿـو تہ هن سر جا بيت ڪانري ۾ ڳائيندا آهن، ۽ راڳ ڪانري جو مجموعي اثر، پوءِ اهو ديسي هجي يا درباري، ليلائڻ ۽ ٻڌائڻ آهي. اڳئين وقت درباري نهايت رسمي يا Formal نموني ۾ دربار ۾ رات جي پهرين حصي ۾ ڳايو ويندو هو. پٽ ڏٺي بادشاه، انهيءَ ئي سر ۾ ناصحانہ انداز ۾ چئي ٿـو:

جي ليـلائي نہ لهين تہ پڻ ليلائيج
آسر م لاهيج، سڄڻ سپاجهو گهڻو.

موسيقي جي شائقن کي معلوم هوندو تہ پرڀاتي ۽ آسا، صبح صادق ۽ سج اڀـرڻ کان ٿـورو پوءِ ڳايا ويندا آهن. اهي راڳ نيٺن مان نندڊ اکيڙي ڦٽي ڪري ڇڏيندا آهن. ۽ عابد الله جي اڳيان سربسجود ٿي ويندا آهن. پـٽـائي گهوٽ اهڙن سائلن لاءِ فرمائي ٿـو:

صبح جو سهاڳ مڱڻهارن ماڻيو.

شاه صاحب سفر جي دوران، گرنار، پوربندر، هنگلاج، هاڙهي، حب، لس ٻيلي، جيسلمير وغيره ۾ جوڳين جي صحبت ۾ گذاريو. سُر رامڪلي ۾ انهن جي حب جو حال بيان ڪيو اٿس. رامڪلي اُداس راڳن مان آهي، جنهن ۾ واقعات کان متاثر ۽ مغموم ٿي ماڻهو اندر جو اظهار ڪندو آهي. فرمائي ٿـو:

ڪيم ڪاپڙين جي پهرئين ڏينهن پرُوڙ
سگها ساعت نہ هڪڙي چاري ئي پهر چُور
سدائين، سيد چئي، سنياسي منجهہ سُور
جوڳي ساڻ ضرور، لڪائي پٽن لوڪ ۾.

ڪن راڳن جي خواص ۾ بهجت، خوشي، شگفتگي، اميد

۽ توڪل هوندا آهن. سارنگ انهن مان هڪ آهي. پٽائي گهوٽ، هتي ساٽيهه جي انهن سنگهارن جو ذڪر ڪيو آهي، جن جون منڊائتي مينهن لاءِ آسمان ڏانهن اکيون هونديون آهن. سندن توڙي سندن مال جو مدار مينهن تي هوندو آهي:

منڊ تي منڊل منڊيا ڪئي اوهيڙن اوڪ
چاچڙ تي چڻن ۾، مينهون چرن موڪ.

ٻئي هنڌ فرمائي ٿو:

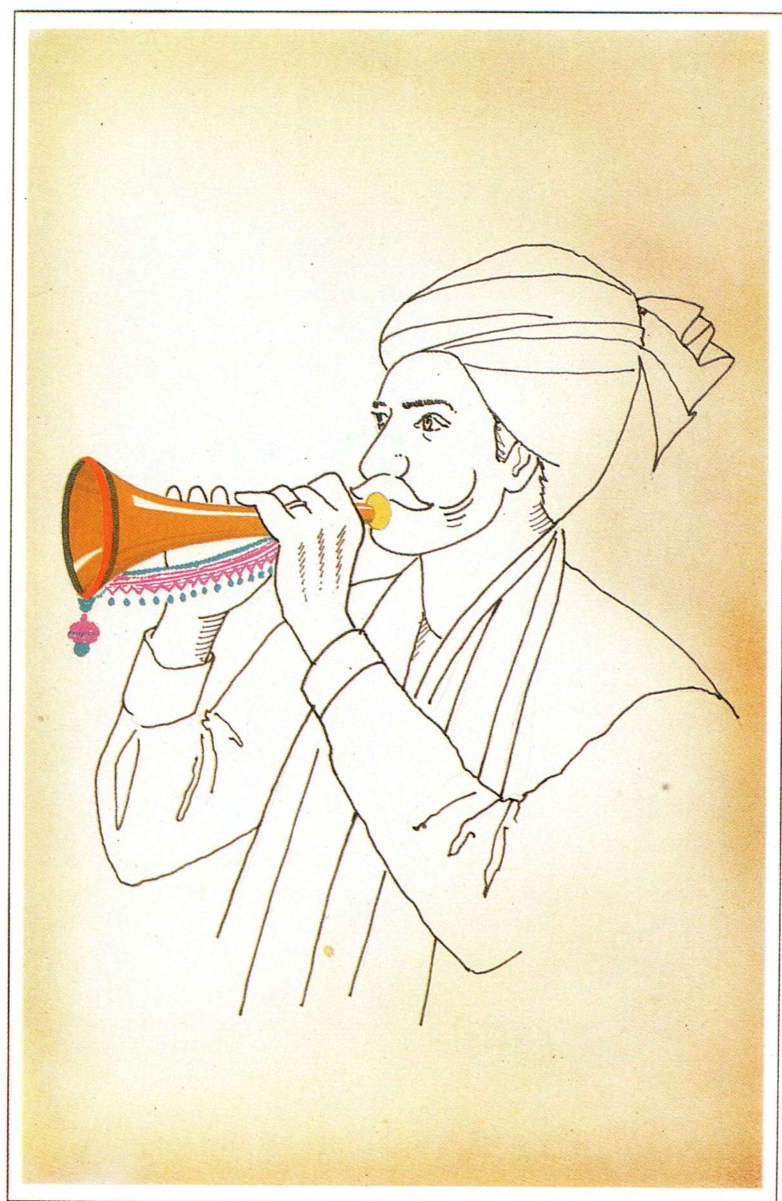
منڊ تي منڊل منڊيا، تاڙي ڪئي تنوار
هارين هر سنباهيا، سرها ٿيا سنگهار
اڄ منهنجي يار وسڻ جا ويس ڪيا.

شاه عبداللطيف، پنهنجي پوري شاهڪار (رسالي) ۾ سياست جو خير ڪو ذڪر ڪيو آهي. حالانڪ هن پنهنجي دور ۾ حاڪمن جا ڏکيا ڏينهن بہ ڏٺا. هو محبتي هو، مؤرخ ڪونہ هو.

هو محبت ۾ مستغرق هو. اِستغراق جي حالت ۾ هن پنهنجي قلبي واردات جو اظهار، لطيفي لات ۾ ڪيو، چاڪاڻ تہ نثر کان نظم ۾ زياده تاثير آهي. موسيقي انهي ۾ ويتر اضافو ڪري ٿي.

سفر آخرت وقت بہ پاڻ مسلسل مراقبي جي حالت رهيا. ٻاهر سماع جو آواز هو اندر تن جي تندن ۾ سوز جو ساز وڄي رهيو هو، انهي ئي حالت ۾ پاڻ مالڪ حقيقي سان وڃي مليا.





شاھ جي رسالي جي

سر سارنگ جي موسيقي

ڊاڪٽر عبدالجبار جوڻيجو

ڪنھن شئي جو نالو ان جي ماھيت جي ترجماني ڪندو آھي. ڪنھن شاعر جي ڪلام ۾ ڪا صنف، ڪو حصو بہ ائين ئي پنھنجي مقرر نالي جي نمائندگي ڪندو آھي. شاھ صاحب جھڙي شاعر جي سرن ۾ بہ اھا خاصيت سمايل آھي، جو اڪثر جا نالا معنيٰ مطابق آھن ۽ ڪي وري ڪنھن مخصوص قصي سان واسطو رکن ٿا. ڪن سرن جا نالا راڳ سنگيت جي مناسبت سان آھن.

جڏھن شاھ صاحب پنھنجي ڪنھن خاص سر کي ھڪ خاص نالي سان سڏي ٿو تہ اھو ڪو اتفاقي امر نہ آھي. نہ ڪو

ڪنهن گويي جي صلاح جي ڪري ائين ٿيو آهي. بلڪ بيتن جي سٽاءَ ان راڳ راڳڻيءَ ۾ موزون هجڻ جي ثابتي ڏئي ٿي. هن مقالي ۾ آءٌ ان ڳالهه تي روشني وجهڻ جي ڪوشش ڪندس ته شاه جي بيشتر سرن جو سنگيت ڪنهن به ريت مروج هندوستاني موسيقيءَ کان ڪٽيل نه آهي ۽ فقط ظاهري مضمون، لفظن ۽ معنيٰ جي ڪري شاه صاحب ڪنهن سر تي نالو نه رکيو آهي.

ڊاڪٽر موتيلعل جوتواڻي پنهنجي تحقيقاتي مقالي ۾ شاه صاحب جي راڳ کي گهٽ اهميت ڏني آهي. هو لکي ٿو: 'هن جا سر مڪمل راڳ نه آهن. شاه جا سر انهن بيتن ۽ واين جي لفظن ۽ معنيٰ تي آڌاريل آهن، جيڪي حقيقي معنيٰ ۾ ڪلاسيڪي [راڳ] نه آهن'1.

هن مان ڊاڪٽر جوتواڻيءَ جي مراد اها آهي ته شاه جا سر راڳ ڪونه آهن. سندس چوڻ موجب حقيقي معنيٰ ۾ ڪلاسيڪي راڳ نه آهن. هن معاملي جي صفائي لاءِ شاه جي رسالي جي سرن جو تفصيل ڏسڻ کپي: جو ان ۾ سترهن سر ته اهڙا آهن، جن تي ڪلاسيڪل راڳ ۽ راڳڻين جا نالا به آهن. (ڏسو ضميمو پهريون). جوتواڻي صاحب فقط بيتن جي صورت کي ڏٺو آهي ۽ پٽ جي راڳ جي عملي مظاهري کان واقف ڪونه آهي. هن سلسلي ۾ جناب ڊاڪٽر نبي بخش خان بلوچ پنهنجي ڪتاب، 'سنڌي موسيقيءَ جي مختصر تاريخ،' ۾ مڪمل طور رهنمائي ڪري ٿو. شاه جي راڳ جي انفرادي حيثيت توڙي ان جي ڪلاسيڪي راڳ سان تعلق تي بحث ڪري ٿو. (2)

ڊاڪٽر بلوچ صاحب پنهنجي تحقيق ۾ شاه جي راڳ جي مختلف پهلوئن جي سمجهاڻي ڏيندي، سنڌي موسيقيءَ جي ابتدا،

هندوستاني ۽ سنڌي موسيقيءَ جي تعلق ۽ سلسلي، قديم دؤر کان ونئي شاه صاحب جي راڳ، راڳ جي سلسلن ۽ رهنما فقيرن، ڪافيءَ جي گائڪي، پڳتن، فقرائي سنگ، سماع، ذڪر،مولود ۽ سنڌ ۾ ڪلاسيڪي انداز جي گائڪي ۽ گوين جي گهراڻن جو ذڪر تفصيل سان ڪيو آهي. خاص باب ۾ ڊاڪٽر صاحب، سائين غلام شاه جي ڳايل راڳ جي آروهي آمروهي، استاد منظور علي خان جي مدد سان طئي ڪرڻ جي سهڻي ڪوشش ڪئي آهي. ڊاڪٽر بلوچ صاحب جو هي ڪتاب پنهنجي موضوع تي هڪ اهم دستاويز آهي. هن سلسلي ۾ منهنجا ڪي معروضات به آهن، جيڪي اڳتي هلي پيش ڪندس. هتي سردست ڊاڪٽر جوتوانيءَ جي شروع ۾ ڏنل راءِ سان پهرين بحث ڪري صورتحال واضح ڪندس.

جوتواڻي صاحب جي راءِ کي ڪمزور ڪرڻ لاءِ شاه جي راڳ بابت بلوچ صاحب جي تحقيق ڪافي آهي. ان سان سرن جو تفصيل ۽ انهن جا نالا ڪلاسيڪل راڳ سان منسلڪ هجڻ جي پوري دلالت ڪن ٿا. هڪڙي ٻي ڳجهارت جنهن کي ڪڪڙ اڳ يا آنو اڳ واري ڪهاڻيءَ سان ڀيٽي سگهجي ٿو، سا هيءَ آهي ته ڪلاسيڪل راڳ اڳ يا عوامي گيتن (folk songs) جون ڌنون اڳ؟ هن مسئلي سلجهائڻ لاءِ گهڻي ڪوشش ڪئي ويئي آهي. خود ڊاڪٽر جوتواڻي، محترم شانو ڪرانا جي هڪ مقالي مان هيٺيون حوالو ڏئي ٿو. 'اهو صحيح آهي ته راڳ ڪلاسيڪي موسيقيءَ جو بنياد آهن، پر تازو راجستاني عوامي سنگيت بابت پنهنجي کوجنا دوران مون کي معلوم ٿيو ته لفظ راڳ مڪمل طور ڪلاسيڪي موسيقيءَ جي ڪتب مان نه آهي. ڳوٺن جا رهاڪو ڳائنا گوند، ملهار، تو ڙي، ڪماچي،

مارواءِ آساءِ ماندءِ ڪافي ۽ سورٺ جا نالا ڪم آئين ٿا. آءُ هن نتيجي تي پهتيس ته هر لوڪ راڳ لاءِ جنُن آءُ ان ڪي سڏيان ٿي. ڪن خاص سرن (notes) تي فقط ان ڪي ٻين راڳن کان جدا ڪرڻ لاءِ خاص زور رهيو. (3)

شانو ڪرانا جي هن حوالي مان ائين ظاهر ٿيو ته لوڪ راڳ کي ٻه راڳڻين جي نالن سان سڏجي ٿو. متان اهي اڳ هجن ۽ پوءِ ڪلاسيڪي راڳ ۾ مستعمل ٿيون ان انديشي کي ڪلاسيڪي راڳ جي قدامت جي ڪهاڻي رد ڪري ٿي. ويدن جي زماني ۾ هڪڙي شاستر گنڌرو ويدءِ جو بيان اچي ٿو. جيڪو هاڻي اڻ لڀ آهي. (4) ان کان سواءِ راڳ جي قدامت، شجري ۽ وڻ کي ڏسڻ مان اهو ثابت ٿئي ٿو ته لوڪ ڏنون پڪي راڳ مان ڦٽي نڪتيون آهن. (ڏسو ضميمون ٻيون)

گذارش آهي ته جيڪا هندوستاني راڳ مالا آهي سا ذڪرڻ هند جي ڪرناٽڪي موسيقيءَ واري خطي کي ڇڏي سڄي وچ، اولهه ۽ اُتر هند ۾ توڙي پاڪستان ۽ افغانستان ۾ مروج آهي. سنڌ جو واسطو ٻه ان وسيع هندوستاني موسيقيءَ سان آهي ۽ خود اُن ۾ سنڌ جو حوالو آهي. مقامي نوعيت جي ناتي ڪن اصولن تحت ان وسيع سنگيت لڙهيءَ ۾ سنڌ جي حصي (contribution) کي سنڌي پرڪاش سڏيو ويو. پنڊت نارائڻ ڀات ڪنڊي جيڪو چتر تخلص ڪندو هو، تنهن اهڙي مدلل ثابتي ڏني آهي. (5) هو لکي ٿو: جنهن راڳ ۾ ڪومل رکب، تيور گنڌار، ڪومل ڌيوت ۽ تيور نڪاد هوندو سو سنڌي پرڪاش جو هوندو. (6) هن مان مراد هيءَ اهي ته جنهن راڳ راڳڻيءَ ۾ مٿين خصوصيت هجي ته اُن جو تاريخي تعلق سنڌ سان آهي، يا ان جا جزا سنڌي آهنگ ۾ منسلڪ آهن ۽ ان ڪري چئي سگهبو ته سنڌي راڳ ۽

هندوستاني ڪلاسيڪل راڳ جو ربط پڪو ۽ تاريخي آهي. راڳڻين جي نالن کي ڏسو ته اهي پنهنجي سچي ايراضيءَ جي نشان ڏهي ڪن ٿيون. مثال: سنڌي ڀيروي، سنڌڙو، ملتاني، بندرانبي سارنگ، ڪنپوتي، بنگال ڀيروون وغيره.

ڊاڪٽر بلوچ صاحب پنهنجي تحقيق ۾ تمام گهڻا تفصيل ڏنا آهن. آءٌ سندس هيٺين چند نڪتن تي پنهجا رايا پيش ڪري آخر ۾ سارنگ جي سنگيت تي ايندس.

1ـ ڊاڪٽرت بلوچ اڪثر راڳن جو ذڪر ڪندي فرمائي ٿو (بروو ڪيڏارو) انهن ۾ سنڌ ۽ هنڌ جو فرق آهي. (ص124).

2ـ ٻهاڳ جووهاڳ تي ڪو اثر ڪونهي وهاڳ مقامي راڳ آهي. (ص 123).

3ـ معذور ڪوهستان جو لوڪ گيت اهي. (ص 161).

4ـ سري راڳ توڙي سارنگ سنڌ توڙي هند جا مشترڪ راڳ آهن. سري راڳ اصل لاباري جو راڳ آهي. (ص117).

نمبر پهريون هن بحث جو بنيادي نڪتو آهي، جنهن جو مون مٿي مختصر طور ذڪر ڪيو آهي. جنهن موجب سنڌ جو پڪي راڳ ۾ حصو بيشڪ آهي، پر هڪڙي نالي وارو راڳ سنڌ ۾ هڪڙي صورت ۾ هجي ۽ هند ۾ ٻي صورت ۾ هجي اهو ممڪن ڪونهي. ڳائڻ واري اگر فرق ڪيو ته اها ان جي خامي آهي. اهو بلڪل ائين آهي، جو اڪثر سورٺ کي سنڌي راڳڻي سڏي ان جو هندي نالو 'ديس' ڄاڻايو ويندو آهي. اهو صحيح نه آهي. هي ٻه علحديون راڳڻيون آهن. ٻئي هندوستاني راڳ مالا ۾ موجود آهن. آروهي امروهي ۾ ٿورڙي فرق آهي.

سورٺ

آروهي : ساري ماپاني سا
امروهي : ساني ڌاپا ماري سا

ديس

آروهي : ساري ماپاني سا
امروهي : ساني ڌا پا ماگاري ني سا

(ڏسو ضميمون ٽيون)

ٻئي نمبر نڪتي لاءِ به منهنجو ساڳيو عرض آهي ته راڳڻيءَ جي نالي ۾ تلفظ جو فرق آهي (وهاڳ- بهاڳ). ڳائڻ واري جي غلطيءَ جي ڪري راڳڻين جي اها تقسيم جوڳي نه آهي. اهڙي ريت ٽئين نڪتي ۾ معذور ڪي ڪوهستان جو لوڪ گيت سڏڻ ۾ مس شانو ڪرانا وارو رايو ته غلط ڪونهي، پر ان ڪري معذوريءَ ڪي هڪ مقامي راڳڻي سڏڻ مناسب نه آهي.

نڪتي نمبر چوٿين ۾ ڊاڪٽر بلوچ صاحب سري راڳ ڪي سنڌ جو لاباري جو راڳ سڏيو آهي. ان لاءِ ڪا داخلي سند نه آهي ۽ ائين عملي طور به سريءَ جو وقت سج لهڻ ڌاري آهي. لابارو ان مهل ڪان اڳ ختم ٿئي ٿو. سري هڪ مول راڳ آهي. لاباري جو لوڪ گيت ڪنهن اهڙي نالي سان اتفاقي طور هجي ته اها ٻي ڳالهه آهي.

سر سارنگ جو سنگيت سان بلڪل بنيادي رابطو آهي. اهو راڳ مالا ۾ جڙيل اهي. ياد رهي ته راڳ مالا ۾ ميگهه هڪ مول راڳ آهي. جنهن جا ڪيترائي قسم آهن. (ڏسو ضميمون چوٿون)- ساڳي طرح ساڳئي تاثر ۾ وايو منڊل جي راڳڻي شڌ سارنگ آهي، جنهن جا به ڪيترا قسم آهن. (ڏسو ضميمون

پنجون) برسات سان واسطو رکندڙ هي راڳ راڳڻيون ڪماچ، ڪافي، آساوري ۽ ڪلياڻ ناٿ ۾ مرتب ٿيل آهن (جن جا تفصيل ضميمن ۾ شامل آهن).

شاهه جي سر سارنگ جي سنگيت جي جيڪا کوجنا ٿي آهي، ان ۾ ڊاڪٽر بلوچ صاحب جو ذڪر ڪيل ڪتاب اهم آهي. هن ۾ ڊاڪٽر صاحب راڳ ٻڌي سائين غلام شاهه ۽ استاد منظور علي خان جي مدد سان هي لکيو آهي:

'چڙهي ميگهه ۾ ڏيوت جو سر لڳل- بندرابني سارنگ ۾ ٻئي نکاد لڳن، پر هن ۾ هڪ نکاد لڳي ٿو- ص 198.

اهو نتيجو اسان کي سارنگ جي سنگيت کي سمجهڻ ۾ مددگار آهي. ان کي اختيار ڪرڻ کان اڳ آءٌ بندرابني سارنگ ۽ شڌ سارنگ جي آروهي امروهي بيان ڪندس جيئن ڪنهن حتمي فيصلي تي پهچجي.

بندرابني سارنگ

آروهي- ساري ماپاني سا

امروهي- ساني ڌاپا ماري سا

شڌ

آروهي- ساري ماپاني ني سا

امروهيَ- ساني ما پا ما ڌا پا ماري ساني سا

(ڏسو ضميمو 6)

شڌ جي آروهيءَ ۾ ٻه نکاد لڳن ٿا. جيڪڏهن ڳائڻ وارو پنهنجي تربيت ۽ نسل در نسل جي فرق ڪري ڪو سر بدلائي ٿو وجهي ته شاهه جو سارنگ بندرابني سارنگ آهي.

جيڪا ڪافي ناٿ جي اودو کاڊو راڳڻي آهي. شاسترن ۾

هن کي فقط سارنگ ٿ سڏيو ويو آهي. تال جي لحاظ کان واين جو آڌار ڏرپد تي آهي. باقي تال جو ميدان اجا گھڻو وسيع آهي، ان کي هڪ يا ٻن تالن تائين محدود نہ رکبو آهي.

شاهه جي رسالي جي سارنگ جي سنگيت بابت مون هي پنهنجا خيال ظاهر ڪيا آهن. ڪو قابل استاد هن ڏس ۾ وڌيڪ رهنمائي ڪندو تہ انشاءَ الله شاهه جي سرن جي موسيقيءَ تي ضمني رايا نہ پر حتمي فيصلا ڪري سگھبا.

آخر ۾ آءٌ پنهنجو ڪڍيل نتيجو وري ورجائيندي عرض ڪندس تہ شاهه جو سارنگ موسيقيءَ جي ترتيب موجب بندرابني سارنگ آهي، جنهن کيٌ هندوستاني راڳ مالا ۾ فقط 'سارنگ' ٿ سڏيو ويو آهي.

ضميمون پهريون

(الف) هندوستاني راڳ مالا مان

ڪلياڻ (ڪليان)

يمن (ايمن)

ڪنيات (ڪنيوتي)

سريراڳ (سري)

سهڻي (سوهني)

ديسي (ديسي)

حسيني (حسيني)

ڪاموڏ (ڪامود)

ڪيڏارو (ڪيداره)

سارنگ (سارنگ)

سورٺ (سورٺ)

آسا (آساوري)
بروو (بروه)
رامڪلي (رامڪلي)
پورب (پوربي)
بلاول (بلاول)
ڌناسري (ڌناسري)
17
(الف) سترهن ئي سر راڳ راڳڻين ۾ موزون ٿيل آهن. راڳ مالا ۾ پرڀاتي جو ٻه نالو آهي.

(ب) مضمون مطابق ۽ بظاهر مقامي راڳڻين ۾ موزون ڪيل

سامونڊي
سسئي آبري
معذوري
ڪوهياري
ليلا چنيسر
مومل راڻو
مارئي
گهاتو
رپ
ڪاهوڙي
ڪاپائتي
ڪارايل
پرڀاتي

ڏهر
14
(ب) ڪوهياري ۽ راڻو ته مقبول سنڌي راڳڻيون ليکجن ٿيون. پر هي سپ سرڪن راڳڻين تي آڌاريل آهن.

(ج) رسالي جو ڏاريون ڪالم

بيراڳ هندي
هير رانجهو
ڊول مارئي
سينهن ڪيڏارو (ڪيداره)
بنست بهار (بنست بهار)
بروو هندي چوتڪو (بروه)
مٿنوي

(ج) ڏاريون ڪلام آهي، پر ڏنگين ۾ آيل وارو ڪلام وڌيڪ ظاهر آهي.

ضميمون ٿيون

نالو راڳڻي جو آروهي سرگم آمروهي شرگم
شام ساري * ماپا ڌي نيَ سا سا ني ڌي پا مي گي ري سا
ڪامود ساري مي پاڌي ني سا سا ني ڌي پا ما گي ري سا

شام

1ـ ڪليان ٺاٺ جي راڳني آهي.
2ـ ڪاڊو سمپورن آهي.
3ـ آروهي ۾ گنڌار ورج آهي.

ڪامود

1ـ ڪليان ٺاٺ جي راڳني آهي.
2ـ ڪاڊو سمپورن آهي.
3ـ آروهي ۾ گنڌار ورج آهي.

4- آروهي ۾ ٻئي مڌم ۽ ٻيا سپ تيور سر لڳندا.	4- آروهي ۾ سپ تيوسر ۽ نکاد ڪمزور لڳندي.
5- آمروهي ۾ سپ سرتيور لڳندا ۽ آمروهي ۾ مڌم ڪومل ۽ ٻيا سپ سرتيور لڳندا.	
6- وادي پنچم سموادي رکب	6- وادي پنجن سموادي رکب.
7- شروع رات جو ڳائجي.	7- سج لهڻ مهل ڳائجي.

تفاوت شام ۽ ڪاموڏ جو

ٻئي هڪ جهڙيون راڳڻيون آهن. تفاوت فقط اهو آهي جو شام ۾ مکاد آروهي ۾ زوردار هٽبو ۽ ڪامود ۾ نکاد آروهي ۽ گنڌار آمروهي ۾ ڪمزور هٽبو ته شام ۽ ڪامود الڳ الڳ نظر ايندا.

سورٺ ساري- ما پا - ني سا سا نا ڌي پا ما - ري سا

ديس ساري- ما پا ڌي ني سا سا ني ڌي ما گي ري ني سا

سورٺ

1- کماچ ٺاٺ جي راڳڻي آهي.

2- اوڊو راڳڻي آهي.

3- آروهي ۾ گنڌار ۽ ڌيوت ۽ آمروهي ۾ گنڌاروج آهي.

4- آروهي ۾ مڌم ڪومل آمروهي ۾ مڌم ۽ نکاد ڪومل ۽ باقي سر تيور لڳندا.

5- وادي رکب سموادي ڌيوت

6- پوئين پهر رات جو ڳائجي.

دیس

1ـ کماچ ٺاٺ جي راڳڻي آهي.

2ـ کاڊو سمپورن راڳڻي آهي.

3ـ آروهي ۾ گنڌار ورج آهي.

4ـ آروهي ۾ مڌم ڪومل ٻئي نکادون باقي تيور سر ۾ آمروهي ۾ مڌم ڪومل ۽ باقي تيور سر لڳندا.

5ـ وادي رکب سموادي ڌيوت.

6ـ پوئين پهر رات جو ڳائجي.

ضميمون چوٿون

نموني طور هن هيٺ ملهار ۽ سارنگ جي انـن مشهور ۽ مروج راڳن ۽ رڳڻين جو تفصيل ڏنو ويو آهي. ان تفصيل کي سمجهڻ لاءِ علم موسيقيءَ ۾ مروج اصطلاحن کي سمجهڻ ضروري آهي. اُهي هي آهن.

آروه: سرگم ۾ هيٺيان کان مٿي وڃڻ.

مثال: بنيادي سرگم سا ري گا ما پا ڌا ني (سا) (اصل نالا کرج- رکب- گنڌار- مڌم- پنچم- ڌيوت- نکاد- (کرج)

امروه: واپس- مٿان کان سرگم کي هيٺ آڻڻ

وادي سر: جنهن سر تي گهڻو زور هجي- بادشاه سر

سموادي سر: جنهن تي بادشاه سر کان پوءِ ٻئي نمبر تي زور هجي (وزير وانگر)

انوادي سر: جيڪو گهٽ ورجائجي يا کم آڻجي.

ووادي سر: اهو سر جيڪو راڳڻيءَ ۾ متروک هجي ۽ استعمال سان بگاڙي ڇڏي.

برجت: ممنوع سر

وڪر سر: اهو سر جيڪو تلسل ۾ ڪم نہ اچي.
ڪومل: نرم سر (نرميءَ سان ڇئجي)
تيور: تيز سر (تيزيءَ سان ڇئجي)

راڳ شڌ ملهار

ٺاٺ: کماچ
برن: اوڊو_ اوڊو
آروه: ساري ماپا_ ماپا ڌا سا
امروه: سا ڌا پا ما ري سا
وادي سر: مڌم
سموادي: کرج (سا)
خاص تان: سا ما ري پا ڌا پا پا ما ري سا
وقت: برسات جي موسم ۾ هر وقت ڳائجي ٿو.

تفصيل: هن راڳ ۾ گنڌار ۽ نکاد برجت آهن. باقي سڀ سر شڌ آهن. هي بنيادي ڇهن راڳن مان هڪ آهي. ملهار جا ٻيا سڀ قسم هن مان تخليق ٿيا آهن. کماچ ٺاٺ ۾ هي ئي هڪڙو راڳ آهي، جنهن ۾ نکاد متروڪ آهن. حالانڪ ٻئي نکاد کماچ ٺاٺ جي خصوصيت آهن.

راڳڻي گوند ملهار

ٺاٺ: کماچ
برن: سمپورڻ_ سمپورڻ
آروه: ساري گا ما گا پا ڌا ني سا
اوروه: سا ڌا ني پاري ما گاري گاري سا
وادي سر: مڌم
سموادي سر: کرج (سا)

خاص تان: ري گا ما ـ ما پا ڌاني پا ما ـ گاري گاري سا
وقت: مينهن جي موسم ۾ هر وقت ڳائجي ٿو

تفصيل: هيءَ راڳڻي گوند ۽ ملهار جي ملاوت سان بني آهي. شڌ ملهار ۽ گوند ملهار ۾ فرق هي آهي ته شڌ ملهار ۾ گنڌار ۽ نکاد برجت آهن ۽ گوند ملهار ۾ ڪم اچن ٿا. هن ۾ سر وڪر ڪري لڳائجن ٿا. هن ۾ شروع ۾ گاما گاما ۽ آخر گاري گاري سا لڳائڻ کپن. ڪومل نکاد ۽ پنچم جي سنگت سبب راڳڻي وڏيڪ خوبصورت بنجي ٿي. ٻئي نکاد اچن ٿا ۽ ٻيا سڀ سر شڌ آهن.

راڳڻي ميان ڪي ملهار

هن راڳڻيءَ ۾ ٻئي نکاد ڪومل ۽ باقي سر شڌ آهن. آروه ۾ گنڌار برجت آهي.

ٺاٺ: ڪافي

برن: کاڏو ـ سمپورڻ

آروه: سا ما ري پاني ڌا ني سا

اوروه: سا ڌا ني پاما پاما گاما گاما پا ماري سا

وادي سر: پنچم

سموادي سر: کرج (سا)

خاص تان: ماگا ماگا ما پا ما ما ري سا. ني ني پاني ڌاني ني سا.

وقت: رات جو يا موسم ۾ هر وقت.

تفصيل: هيءَ راڳڻي مشهور موسيقار ميان تان سين جي ايجاد آهي. شڌ ملهار ۾ تبديليءَ سان ميان تان سين هيءَ راڳڻي ترتيب ڏني. ميان جي ملهار، ڪانهڙي جو قسم هئي ۽ راڳڻي ترتيب ڏني. ميان جي ملهار، ڪانهڙي جو هڪ قسم هئي ۽ هن ۾

ڪانهڙي جي ڪومل ڌيوت جي شڌ ڌيوت ۾ تبديل ڪري ان جو هي نالو رکيو ويو.

راڳڻي سورداسي ملهار

هن ۾ ٻئي نکاد ڪم اچن ٿا. باقي سڀ سر شڌ آهن. گنڌار برجت آهي. اروه ۾ ڌيوت به برجت آهي.

ٺاٽ: ڪافي.

برن: اوڊو- کاڊو

آروه: سا ري ما پا ني سا

امروه: سا ني ڌا ما پا ني ڌا پا ماري ني سا

وادي سر: کرج (سا)

سموادي سر: پنچم

خاص تان: ني ڌا ما پا ني ڌا پا

وقت: ڏينهن جو ٻيو پهر

تفصيل: هي راڳڻيءَ جو موجد هنديءَ جو مشهور شاعر ۽ ساڌو سورداس آهي. سارنگ ۽ ملهار جي ميل سان بني آهي. کماچ ٺاٽ جي راڳڻي سورٺ ملي ٿي.

راڳڻي ميرابائي ڪي ملهار

هن راڳڻيءَ ۾ ٻئي گنڌار، ٻئي ڌيوت ۽ ٻئي نکاد آهن. ٻيا سر شڌ آهن.

ٺاٽ: آساوري

برن: کاڊو- کاڊو

آوره: ني سا ري ما ري پا ني ڌا ني سا

امروه: سا ڌا ني پا ما پا گا ما پا گا م پا ما ري سا.

وادي سر: مڌم

سموادي سر: ڪرج (سا)
خاص تان: ني سا ري ما ري پا گا ما پا گا ما ري سا.
وقت: برسات جي موسم ۾ هر وقت
تفصيل: آروه ۾ گنڌار برجت آهي. هيءَ راڳڻي اُڌيپور جي راڻي ميرابائيءَ جي تخليق ڪيل آهي. هوءَ شاعره هئي ۽ سنگيت ڪار به. شري ڪرشن جي محبت ۾ اهڙي حالت بنيس جو راج ڇڏي فقيري ويس ڍڪيائين ڪرشن جي عقيدت ۾ ڪيترا ڀڄن چيائين جيڪي هوءَ خود ڳائيندي هئي. هن راڳڻيءَ جي آروه ۾ ميان ڪي ملهار ۽ امروه ۾ آڏانه ڇٽو آهي، شڌ گنڌار جو استعمال هن راڳڻيءَ کي آڏانه ۽ درٻاري ڪان علحدو ڪري ٿو.

ضميمو پنجون

راڳڻي شڌ سارنگ

هن راڳڻيءَ ۾ ٻئي مڌم ۽ ٻئي نڪاد ڪم اچن ٿا. باقي سڀ سرشڌ آهن. گنڌار برجت آهي ۽ آروه ۾ ڌيوت به برجت آهي.
ٺاٺ: ڪافي
برن: اوڊو ڪاڊو
آروه: سا ري ما پا ني ني سا
امروه: سا ني پا ما ڌا پا ما ري سا ني سا
وادي سر: رکب
سموادي سر: پنجم
خاص تان: ري ما پا ني ڌا پا ما ري سا
وقت: ڏينهن جو ٻيو پهر.

تفصيل: هيءَ راڳڻي شام ڪلياڻ ۽ سارنگ جي آميزش آهي. شام ڪلياڻ کان دور رکڻ لاءِ هن جي آروهه ۾ تيور مڌم سان گڏ شڌ مڌم به ڪم آڻجي.

راڳڻي گوند سارنگ

ٺاٺ: ڪلياڻ
برن: ڪاڏو- سمپورڻ
آروهه: ني سا گا ري ما گا پا ما ڌا پا ما پا سا
امروهه: سا ني ڌا پا ما پا ڌا پا گا ري ما گا پا ري سا
وادي سر: گنڌار
سموادي سُر: ڌيوت
خاص تان: ني سا گا ري ما گا پا ري سا
وقت: ڏينهن جو ٽيون پهر

تفصيل: هن راڳڻيءَ ۾ آروهه ۾ نکاد برجت (ممنوع) آهي. گوند سارنگ جو وڪر آروهه امروهه ڪيس ٻين ملندڙ راڳين کان جدا ڪري ٿو. ممنوع هوندي به آروهه ۾ نکاد جو سر ڪم اچي ٿو. باقي سڀ سر شڌ آهن.

راڳڻي بندرابني سارنگ

ٻئي نکاد ڪومل، ٻيا سڀ سر شڌ آهن.
ٺاٺ: ڪافي
برن: اوڏو- ڪاڏو
آروهه: سا ري ما پا ني سا
امروهه: سا ني ڌا پا ما ري سا
وادي سر: رکب
سموادي سر: پنچم

خاص تان: ري ما پا ما ري ني سا
وقت: ڏينهن جو ٻيو پهر

تفصيل: آروهه ۾ ڌيوت ۽ گنڌار، ۽ امروهه ۾ گنڌار برجت آهي. راڳڻيءَ کي سارنگ يا بندرابني سارنگ چئبو آهي. آروهه ۾ شڌ نکاد ۽ امروهه ۾ ڪومل نکاد ڪم آڻبو آهي. هن راڳڻيءَ ۾ ٻئي نکاد ڪم اچن ٿا، جيڪا ڪماچ ٺاٺ جي خصوصيت آهي. قاضي ظهورالحق صاحب لکي ٿو ته 'منهنجي راءِ ۾ هن کي کماچ ٺاٺ ۾ ڳڻڻ کپي. هن ۾ ڪافي ٺاٺ جي ڪابہ علامت نظر نٿي اچي. ڪافي ٺاٺ ۾ ته گنڌار کي اهميت حاصل آهي.'
رهنماءِ موسيقي ص ص 278_ 279

ضميمون ڇهون

تفاوت سورٺ ۽ ديس جو

(1)

سورٺ جي آروهيءَ ۾ نکاد تيور کي زوردار ڪري لڳائبو ۽ ديس جي آروهيءَ ۾ نکاد تيور کي ڪمزور ڪري لڳائبو ته ٻئي راڳڻيون هڪ ٻئي کان ڌار ڌار نظر ايندڀون.

(2)

سورٺ ۾ ساونت سارنگ جو ميل رهي ٿو، ڇاڪاڻ ته سورٺ سارنگ ۾ فرق فقط سم وادي سر جو آهي. سورٺ جو ڌيوت آهي ۽ ساونت سارنگ جو سم واري پنچم آهي.

نالو راڳڻي جو	آروهي سرگم	امروهي سرگم
ساوَنت سارنگ	سا ري ما پا ني سا	سا نا ڌي پا ما ري سا
بندرابني سارنگ	سا ري ما پا ني سا	سا ني ڌا پا ما ري سا

گورسا رنگ سا ري گي ما پا ني سا سا ني ڌي پا ما گي ري سا

ساوَنت سارنگ	بندرابني سارنگ
1ـ ڪافي ٺاٺ جي راڳڻي آهي.	1ـ ڪافي ٺاٺ جي راڳڻي
2ـ اوڊو کاڊو راڳني آهي.	2ـ اوڊو کاڊو راڳني
3ـ آروهي ۾ گنڌار ۽ ڌيوت ۽ امروهي ۾ گنڌار سر ورج آهي.	3ـ آروهي ۾ گنڌار ۽ ڌيوت ۽ آمروهي ۾ گنڌار سُر ورج آهي.
4ـ آروهيءَ ۾ فقط مڌم ۽ آمروهي ۾ مڌم ۽ نکاد ڪومل (وڪر) ۽ ٻيا سر تيور لڳندا.	4ـ آروهيءَ ۾ فقط مڌم ۽ آمروهي ۾ مڌم ۽ نکاد ڪومل ۽ ٻيا سر تيور لڳندا.
5ـ وادي رکب سموادي پنچم	5ـ وادي رکب سموادي پنچم.
6ـ بن پهرن ڏينهن جو ڳائجي.	6ـ بن پهرن ڏينهن جو ڳائجي.

گور سارنگ

1ـ ڪليان ٺاٺ جي راڳني آهي.

2ـ کاڊو سمپورن راڳني آهي.

3ـ فقط آروهيءَ ۾ ڌيوت سر ورج آهي.

4ـ آروهيءَ ۾ آمروهيءَ ۾ مڌم ڪومل ۽ ٻيا سڀ سر تيور لڳندا.

(1) His surs are not the ragas proper. anlibe the calssical Rages, Shah Abdual Latif's surs are based on words and of the haits and varis sung in style which is not at all rigidly

cassical.

Jotwani Motilal:

SHAH ABDUL LATIF,

His Life and Work: Delhi,

University of Delhi. 1975, PP. 86- 87

(2) بلوچ، نبي بخش خان: سنڌي موسيقي جي مختصر تاريخ،
شاه عبداللطيف ڀٽ شاه ثقافتي
مرڪز حيدرآباد 1978ع

(3) 'It is true that the Raga is the basis of our classcial music, but during my recent research in the flok- music of Rajistan, I found that the word Raga is not entirely of classical music faimly, and the singers in the villages use the names as Gund, Malhar. Todi, Khamayaci, Maru, Asa, mand kafi, and sorath. I therefore came to the conclusion that for each loka- raga, as I call it, there was certain emphasis on certain notes which differented it from others,' Shanno Khurana: article publicseed in BHARATIYA SAGIT: Vol, 1 No. 4, May 1966, PP. 18- 19, quoted by Dr. Motilal Jotwani.

4ـ آڏارام آسراڻي: رسالو شاعر مقالو راڳ وديا، نمبر1، جلد1، حيدرآباد 1956ع ص 17.

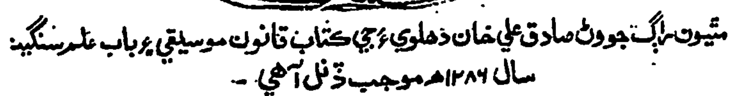
5ـ منهنجو بزرگ دوست ۽ عظيم موسيقار قاضي ظهورالحق صاحب، پنڊت صاحب جي معيار بابت لکي ٿو. 'هن سلسلي ۾ پنڊت وشنونارائڻ ڀاتکنڊي مرهٽي زبان ۾ اعليٰ پايه جا ڪتاب لکيا. پنڊت جي جي نالي بمبئيءَ ۾ موسيقيءَ جي يونيورسٽي قائم ٿي. هو خود ڪونه ڳائيندو هو، پر راڳ جو وسيع علم رکندو هو. ڪيترا دلڪش گيت به لکيائين. منهنجي ملاقات ساڻس الله آباد ۾ ٿي. سندس ڪتاب جو ترجمو هندي زبان ۾ ٿيو. ان جو اردو ترجمو 'معارف

النغمات' جي نالي سان ٿيو. (جيڪو ناڪر نواب علي خان ڪيو). اڳتي هلي ترجمي در ترجمي ۾ هير ڦير ان ڪتاب جي اصليت ختم ڪري ڇڏي.' ڏسو رهنماءِ موسيقي، پاڪستان نيشنل ڪائونسل آف آرٽس اسلام آباد، 1975ع ص ص 29_ 30.

6_ منظور نقوي: سنڌي راڳ ۽ تال، انسٽيٽيوٽ آف سنڌالاجي ص 39.

7_ فوٽو سٽيٽ صفحا ۽ ٻيا ضميما پريبخش مغل جي ڪتاب راڳ ساگر، سعيد آرٽ پريس حيدرآباد 1955ع جا آهن.

8_ ضميمن ۾ آروهي امروهي ۽ راڳڻين جو تفصيل جناب قاضي ظهور الحق صاحب جي ڪتاب رهنماءِ موسيقيءَ، تان ورتل آهي.



ڇٽيون راڳ جو وڻ صادق علي خان ذهلويءَ جي ڪتاب قانون موسيقي ۽ باب علم سنگيت
سال ١٢٨٦ھ موجب ذيل آهي -

ڪماچ ٺاٺ سُر (سا ري گي ما پا ڌي نا سا)

راڳ جو نالو ۽ ڳائڻ جو وقت	ڪيترن سُرن جو راڳ آهي	آروهي	سا (شدّ)	ري (ڪومل تيور)	گا (ڪومل تيور)	ما (ڪومل تيور)	پا (شدّ)	ڌا (ڪومل تيور)	ني (ڪومل تيور)	سا (تيپ)	امروهي	راڳ جي چيز ۾ ريت ڪرڻ کهجي: آروهي	راڳ جي چيز ۾ ريت ڪرڻ کهجي: امروهي	ريمارڪ
ڪماچ	کاڏو	آروهي	سا	— —	— گا (وادي)	ما —	پا	— ڌا	ني ني (سموادي)	سا		ساگي ماپا. ڌاڌي ني سا.	ساناڌي. پاماگي ري سا.	آروهيءَ ۾ رکب ڪونه آهي متوسط ۽ ڌيوت جي سنگت آهي. مڇهس ٻئي نکاد وٺن آهي.
پوئين رات	سمپورن		سا	ري —	گا —	ما —	پا	ڌا —	ني —	سا	امروهي			
تلڪ ڪامود	کاڏو	آروهي	سا (وادي)	ري —	گا (وادي) —	ما —	پا (سموادي)	— —	ني —	سا		پا ني ساري گي ساري ما پا ني سا	ساناڌي. پاماري گي سا.	هندرستان جي نکاد ٻئي لڳيس ٿي. امروهيءَ ۾ رکب ڪمزور لڳائجي.
ٻئي پهر رات	سمپورن		سا	ري (ڪمزور) —	گا . —	ما —	پا	ڌا —	ني —	سا	امروهي			
نٽ نارائن	اوڏو	آروهي	سا (سموادي)	ري —	— —	ما —	پا (وادي)	ڌا —	— —	سا		ساري ماپاڌي سا.	ساناڌي پاماري سا	
هر وقت	کاڏو		سا	ري —	— —	ما —	پا	ڌا —	ني —	سا	امروهي			
جهنجهوٽي		آروهي	سا	ري (وادي) —	گا گا	ما —	پا	ڌا (سموادي) —	ني ني	سا		ساري ري گا ري سا. ڌاڌي پاري. گي ماپا ني سا.	ساناڌي. پاماري. گي ري ني سا.	ٻئي ڳنڌار وٺن ۽ ٻئي نکاد وٺن لڳائجن. هندرستان جي پنجم ڪان هندستان جي رکب تائين هن راڳ جي خاص تان آهي.
ٻئي پهر رات	سمپورن		سا	ري —	گا —	ما —	پا	ڌا —	ني ني	سا	امروهي			
جيجيونتي		آروهي	سا	ري (وادي) —	گا —	ما —	پا	ڌا (سموادي) —	ني —	سا				
پوين پهر رات	سمپورن		سا	ري —	گا —	ما —	پا	ڌا —	ني —	سا	امروهي			
سورٺ	اوڏو	آروهي	سا	ري (وادي) —	— —	ما —	پا	— —	ني (ڪمزور) —	سا		ساري ماپا ني سا.	ساناڌي پاماري سا.	هن ۾ سارنگ جو ميل آهي ڇاڪاڻ ته سارنگ ۾ نکاد ڪومل آهي هن ۾ ٻئي نکاد وٺن لڳندا آهن.
پوين پهر رات	کاڏو		سا	ري —	— —	ما —	پا	ڌا (سموادي زوردار) —	ني —	سا	امروهي			
ديس	کاڏو	آروهي	سا	ري (وادي) —	— —	ما —	پا	ڌا (سموادي) —	ني (زوردار) —	سا		ساري ماپا. ني سا.	ساناڌي پا. ماگي ري سا.	آروهيءَ ۾ ڳنڌار ڪونه آهي ٻئي نکاد وٺن لڳندا آهن مگر نکاد ڪومل ڪمزور هجي ۽ نکاد تيور زوردار هجي.
پوين پهر رات	سمپورن		سا	ري —	گا —	ما —	پا	ڌا —	ني (ڪمزور) —	سا	امروهي			

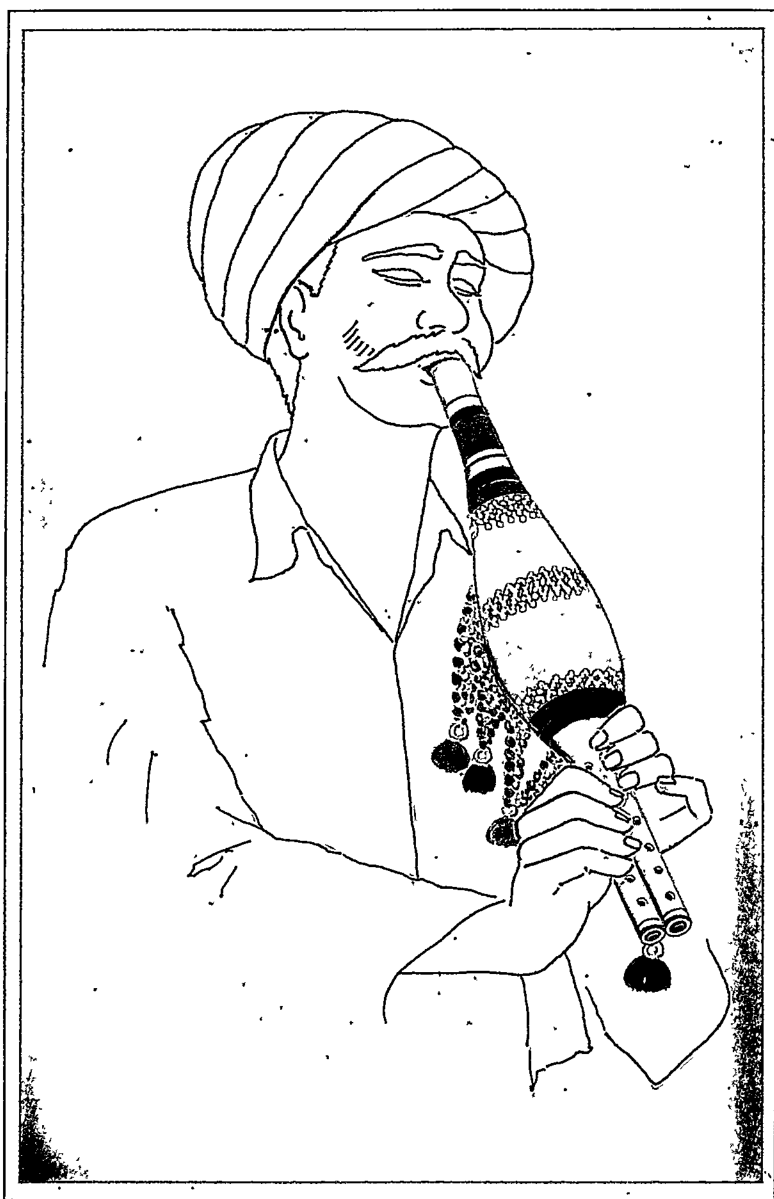
آساوري ٺاٺ سُر (ساري گاماپاڌانا سا)

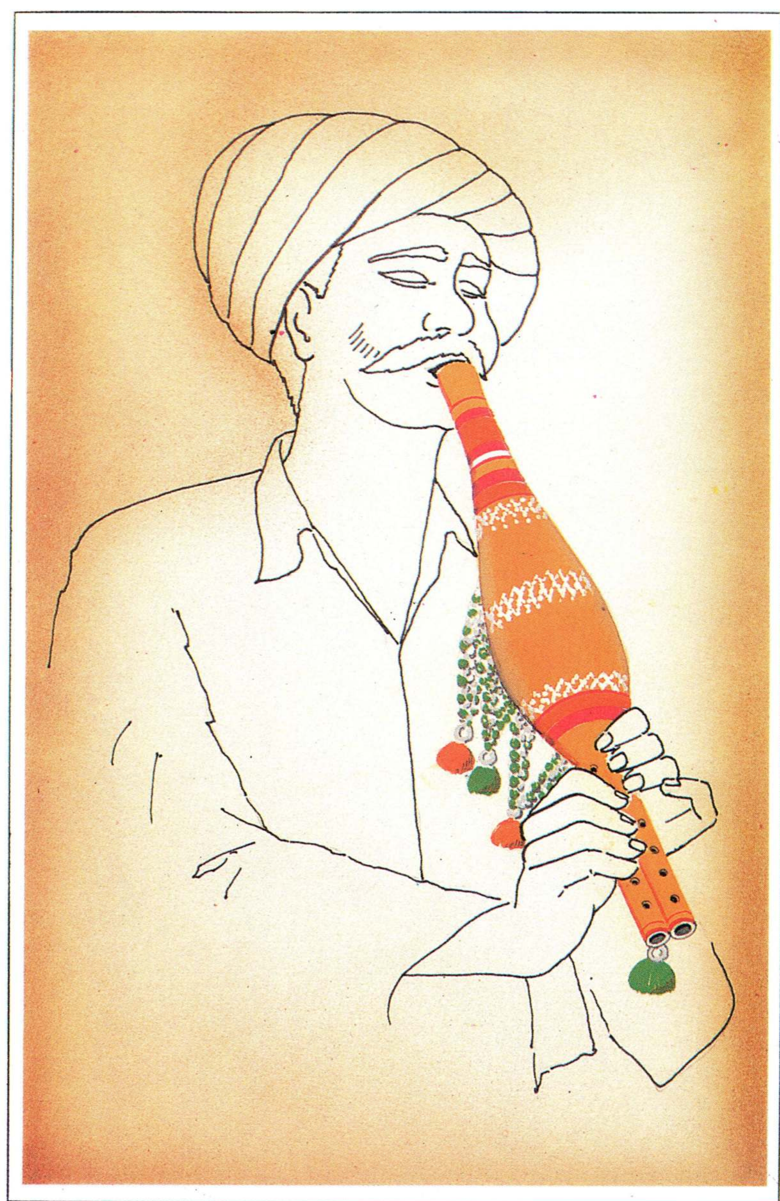
نالو راڳ جو ۽ وقت ڳائڻ جو	ڪيترن سُرن جو راڳ آهي	آروهي	سا شڌ	ري ڪومل تيور	گا ڪومل تيور	ما ڪومل تيور	پا شڌ	ڌا ڪومل تيور	ني ڪومل تيور	سا ٽيپ	امروهي	راڳ جي چيتن هن ريت ڪرڻ گهرجي: آروهي	راڳ جي چيتن هن ريت ڪرڻ گهرجي: امروهي	ريمارڪ
آساوري پهرين پهر ڏينهن	اوڊو / سمپورن	آروهي	سا	- ري (سموادي)	- -	ما -	پا	ڌا - (وادي)	- -	سا		ساري ماپاڌاسا	ساناڌاپاماگاري سا	پنچم کان گنڌار تائين مينڊ سان معلوم ٿيئي ٿي -
			سا	- ري	گا -	ما -	پا	ڌا -	ني -	سا	امروهي			
درباري آڌي رات	سمپورن	آروهي	سا	- ري (وادي)	گا -	ما -	پا	ڌا -	ني - (سموادي)	سا		نياسا. گاري. ماپا. ڌا ناسا.	ساڌاناپا. ماپا. گا. ما. ري سا.	گنڌار سُر کي آروهي ۾ جهولاءِ ڏنو آهي، تنهن ڪري پنجم جي مينڊ سان معلوم ٿيئي ٿي -
			سا	- ري	گا -	ما -	پا	ڌا -	ني -	سا	امروهي			
درباري ڪانڙو آڌي رات	کاڏو	آروهي	سا	- ري (وادي)	گا -	ما -	پا (سموادي)	- -	ني -	سا		ناساري. ساپاناسا گاماري سا.	ماپاناسا. ناپاگاماري ساپاناسا.	درباري ۾ ڌيوت آهي ۽ درباري ڪانڙي ۾ ڌيوت ڪونه آهي -
			سا	- ري	گا -	ما -	پا	- -	ني -	سا	امروهي			
اڏانو آڌي رات	کاڏو	آروهي	سا (وادي)	- ري	- -	ما -	پا (سموادي)	ڌا -	ني -	سا		ساري ماپاڌاناسا	ساڌاپاگاماري سا	هي راڳ تار سپتڪ ۾ گهڻو ڳائبو آهي ۽ پنچم ۽ گنڌار جي سنگت آهي. هن ۾ ڪي ڪومل ڌيوت هڻندا آهن ۽ ڪي ڌيوت اصل نه هڻندا آهن
			سا	- ري	گا -	ما -	پا	ڌا -	- -	سا	امروهي			
سگهرائي رات	کاڏو	آروهي	سا (سموادي)	- ري	گا -	ما -	پا (وادي)	- -	ني -	سا		نانا پاما. ماپاگاگا ما. ري.	گاگاماري سا.	هن راڳ ۾ ڪي ڌيوت ڪونه هڻندا آهن ۽ جيڪڏهن ڪي ڌيوت هڻندا آهن ته تيور ڌيوت -
			سا	- ري	گا -	ما -	پا	- -	ني -	سا	امروهي			

ڪافي ٺاٺ سُر (ساري گاما پا ڌي ناسا)

نالو راڳ جو / وقت ڳائڻ جو	ڪيترن سرن جو راڳ آهي	آروهي	سا (شڌ)	ري (ڪومل تيور)	گا (ڪومل تيور)	ما (ڪومل تيور)	پا (شڌ)	ڌا (ڪومل تيور)	ني (ڪومل تيور)	سا (ٽيپ)	امروهي	راڳ جي چيترهن ريت ڪرڻ گهرجي: آروهي	امروهي	ريمارڪ
ڪافي	سمپورن	آروهي	سا سموادي	ري -	گا -	ما -	پا وادي	ڌا -	ني -	سا		ساري گاما پاڌي ناسا-	سا ناڌي پاما گاري سا	ڪي هن راڳ ۾ تيور نکاد لڳائيندا آهن ۽ ڪي تيور گنڌار
هر وقت			سا	ري -	گا -	ما -	پا	ڌا -	ني -	سا	امروهي			
ٻلاهري	کاڊو سمپورن	آروهي	سا سموادي	ري -	گا -	ما -	پا وادي	- -	ني -	سا		ساري گاماپا- ناسا	سا ناڌي پا- ماگاري سا-	
ٽيهين پهري روز			سا	ري -	گا -	ما -	پا	ڌا -	ني -	سا	امروهي			
ڏيوساک	اوڊو سمپورن	آروهي	سا سموادي	ري -	- -	ما وادي	پا	- -	ني -	سا		ساري ماپا ناسا	سا ناڌي پاما- گاري سا-	
ٻيهري			سا	ري -	گا -	ما	پا	ڌا -	ني -	سا	امروهي			
ٻاگيسري	اوڊو سمپورن	آروهي	سا سموادي	- -	گا -	ما وادي	- -	ڌا -	ني -	سا		سا ناڌي- ناسا- ماگا- ماڌي ناسا-	سا ناڌي ماپاما گا- ري سا-	
ٻيو پهر رات			سا	ري -	گا -	ما	پا	ڌا -	ني -	سا	امروهي			
شهانا	کاڊو سمپورن	آروهي	سا سموادي	ري -	گا -	ما -	پا وادي	- -	ني -	سا		ساري گاماپا- ناسا	سا ناڌي پا- ماپا- گاماري سا-	هي اڙانا سان ملي ٿو ۽ شهانا جي امروهي ۾ ڌيوت لڳائڻ سان اڙانا کان ڌار ٿيو آهي۔
ٻيو پهر رات			سا	ري -	گا -	ما -	پا	ڌا -	ني -	سا	امروهي			
بروا	اوڊو سمپورن	آروهي	سا وادي	ري -	- -	ما -	پا سموادي	- -	- ني	سا		ساري ماپاڌي نيسا	سا ناڌي پاڌي ما- گاري گاسا-	
رات جو			سا	ري -	گا -	ما -	پا	ڌا -	ني -	سا	امروهي			
بندرابني سارنگ	اوڊو	آروهي	سا	ري وادي -	- -	ما -	پا سموادي	- -	- ني	سا		ساري ماپا نيسا	سا ناڌي پا ماري سا	
ٻيهري			سا	ري -	- -	ما -	پا	- -	ني -	سا	امروهي			
ڌناسري	اوڊو سمپورن	آروهي	سا سموادي	- -	گا -	ما -	پا وادي	- -	ني -	سا		نا ساگاما پا- ناسا	سا ناڌي پا- ماگاري سا-	ڪن اڳين پنڊتن جي سنگت هئڻ گهرجي ڪافي ڪان مکيه ڌيوت اروهي ۾ ڪي ڌناسري ٿيندو
ٽيپهري			سا	ري -	گا -	ما -	پا	ڌا -	ني -	سا	امروهي			

راڳ جو نالو ۽ وقت ڳائڻ جو	ٺاٺ جي سُرن جو راڳ آهي	آروهي	سا (شدّ)	ري (ڪومل تيور)	ڳا (ڪومل تيور)	ما (ڪومل تيور)	پا (شدّ)	ڌا (ڪومل تيور)	ني (ڪومل تيور)	سا (تيپ)	امروهي	راڳ جي چيز هن ريت ترتيب آروهي	راڳ جي چيز هن ريت ترتيب امروهي	ريمارڪ
پيمپلاسي	اوڊو	آروهي	سا (سموادي)	— —	ڳا —	ما (وادي) —	پا	— —	ني —	سا		ناساڳاما. پاناسا.	ساناڌي پاما. ڳاري سا	هن راڳ جو ٺاٺ سري ۽ ڪانڙي بنهي مشڪل آهي تنهن ڪري خيال رکڻ گهرجي فقط وادي سموادي جو فرق آهي.
ٽيهري	سمپورن		سا	ري —	ڳا —	ما —	پا	ڌا —	ني —	سا	امروهي			
پرديپڪي	اوڊو	آروهي	سا (وادي)	— —	— ڳا	ما —	پا (سموادي)	— —	— ني	سا		ني ساڳي ما. پاني سا	ساني ڌي پاما. ڳاري سا.	اتراڌي باگيسري جي شڪل اٿس.
ٽيهري	سمپورن		سا	ري —	ڳا —	ما —	پا	ڌا —	ني —	سا	امروهي			
سانوت سارنگ	اوڊو	آروهي	سا	ري (وادي) —	— —	ما —	پا (سموادي)	— —	ني —	سا		ساري ماپاني سا	ساڌي ناپا. ماري سا	
ٽيهري	کاڊو		سا	ري —	— —	ما —	پا	ڌا —	ني —	سا	امروهي			
ميان جي ملهار	کاڊو	آروهي	سا (وادي)	ري —	— —	ما —	پا (سموادي)	ڌا —	ني ني	سا		ساري ماپاناڌي ني سا	ساناپا. ڳاماري سا.	
ٽيهري			سا	ري —	ڳا —	ما —	پا	— —	ني —	سا	امروهي			
پيلو	سمپورن	آروهي	سا	ري —	ڳا (وادي) —	ما —	پا	ڌا —	— ني (سموادي)	سا		ني سا. ري ڳا. ماپا. ڌي. ني سا.	ساناڌي پاما ڳاري سا. ني سا.	
ٽيهري			سا	ري —	ڳا —	ما —	پا	ڌا —	ني —	سا	امروهي			
بهار	کاڊو	آروهي	سا	— —	ڳا —	ما —	پا	ڌا —	ني —	سا		ناساڳاماپا. ماڌي ناسا.	ساناپاماپاڳاماري سا	
بهار جي موسم			سا (وادي)	ري —	ڳا —	ما (سموادي) —	پا	— —	ني —	سا	امروهي			
مڌونتي	سمپورن	آروهي	سا	ري (سموادي) —	ڳا —	— ما (وادي)	پا	ڌا —	ني —	سا				
ٽيهري			سا	ري —	ڳا —	— ما	پا	ڌا —	ني —	سا	امروهي			
ضلع	سمپورن	آروهي	سا	ري —	ڳا —	ما —	پا	ڌا —	ني —	سا				
رات			سا	ري —	ڳا —	ما —	پا	ڌا —	ني —	سا	امروهي			





سنڌ جا ساز

شيخ عبدالعزيز

ڏٺو وڃي ته اولهه پاڪستان ۾ سنڌ ئي اهڙو علائقو آهي، جنهن ۾ راڳ ۽ ساز جو هڪ مڪمل نظام موجود آهي. جيترا ڪلاسيڪي (Classical) راڳ ۽ ان جون راڳڻيون هتي عام مروج آهن. قريب قريب انهن جيتريون ئي راڳڻيون، خالص هن علائقي جي پئدائش آهن، سي علائقا ئي موسيقي يا ديسي راڳڻين جي نالي سان عام مشهور آهن. انهن راڳن، راڳڻين ۽ سرن جي ورڇ، ڳائڻ جا مقرر ٽيل وقت ۽ ترتيب ئي هن نظام جي مڪمل هئڻ جي ساک ڀرين ٿا.

ساڳي صورت سنڌ ۾ رائج سازن سان لاڳو آهي؛ ڪي خاص سنڌ ملڪ جي پئدائش آهن ته ڪي ٻاهرين ملڪن کان آيل آهن. جن ۾ ڪي ساز ته نهايت ئي قديم آهن، جي ساڳي صورت يا قريب قريب ٿوري تبديليءَ سان موجود آهن. سازن جي

گهٽائي ۽ انهن جي بهترين ساخت سببان ڪوبہ اهڙو آواز يا سر نہ هوندو جو انهن سازن مان نہ نڪري سگهي. مختصر طرح هي ٻڌائڻ ضروري آهي تہ "ڪي ساز عربي دؤر حڪومت جي يادگار آهن، تہ ڪي وري ايراني دؤر حڪومت ۾ سنڌ ۾ آيا ۽ رائج ٿيا. آخر ۾ انگريزي دؤر حڪومت جا ساز آهن، جي گهڻو ڪري هتي عام مقبول حيثيت حاصل ڪري نہ سگهيا." چاڪاڻ تہ، هڪ تہ انهن سازن ۾ سرن جي ڪمي هئي ۽ ٻيو تہ سنڌ ۾ اڳيئي ڪافي تعداد ۾ ساز موجود هئا، تنهن ڪري انگريزي دؤر جي سازن جي ضرورت ئي محسوس ڪانہ ٿي. هن مضمون ۾ فقط انهن سازن جو ذڪر ڪجي ٿو، جي موجوده وقت ۾ اسان وٽ استعمال ٿين ٿا.

سازن کي ٻن قسمن ۾ ورهائي سگهجي ٿو: (1) سر جا ساز، جي مضراب (جنوڪ)، گز يا ڦوڪ سان وڄايا ويندا آهن؛ ۽ (2) تال جا ساز، جي آڱرين هٿن جي ترين ۽ ڏونڪن سان وڄايا ويندا آهن. ڪن عام مشهور سازن جو مختصر ذڪر ڏجي ٿو.

(1) يڪتارو

هي عام ۽ مشهور ساز آهي جنهن جي نالي لاءِ فقط هڪ تنبو، ساڍا ٽي فوٽ کن سنهي ۽ ڊگهي ڪاني ۽ فولاد جي سنهڙي تار گهربل آهن. تنبي جو مٿيون حصو ڪپي، ان تي ٻڪريءَ جي کل چاڙهي ويندي آهي. تنبي جي پوري وچ تي، آرپار ڪانيءَ جو هڪ ڇيڙو پيل هوندو آهي؛ ڪانيءَ جي ٻئي سري تي زائد تار کي ويڙهڻ، تار کي ڇڪڻ يا ڍرو ڪرڻ لاءِ، هڪڙي ڳيٽي لڳل هوندي آهي. وڄت واريءَ تار کي، تنبي جي کل ڪان پري جهلڻ لاءِ آڏ ڏيندا آهن. هي ساز جٿن

نالي مان ئي ظاهر آهي ته هن ۾ فقط هڪڙي تار هوندي آهي، جنهن کي ڇڪي يا ڍري ڪري، ڳائيندڙ جي ڪرج سان ملايو ويندو آهي. هن ساز ۾ جڏهن ته مينڊ ڪرڻ ۽ سرن کي هيٺ مٿي ڪري نٿو سگهجي، تنهن ڪري، صرف آواز جي آس لاءِ ڪم ايندو آهي. آگر مضراب جو ڪم ڏيندي آهي. هن تار کي تال ۽ لئي جي حساب سان ڇيڙيو ويندو آهي. هڪ هٿ ۾ يڪتارو ۽ ٻئي هٿ ۾ ڪڙتال وڄائبي آهي. هن جي وڄائڻ جو مخصوص انداز آهي. کڻڻ ۾ هلڪڙو، وڄائڻ ۾ آسان، فقيرن ۽ درويشن جو ساٿي آهي.

طنبورو

هن وقت اسان وٽ طنبوري جون ٻه صورتون موجود آهن. پهريون جن ۾ ٽي تارون ٿين. ٻيو جيڪو شاه لطيف "جي ايجاد آهي." حالانڪ ٻنهي جي وڄائڻ جو اصول قريب ساڳيو آهي. پهرئين قسم واري طنبوريءَ ۾ ٽي تارون ٿين، يڪتاري جي سڌاريل صورت آهي. هي ڪلاسيڪل طرز واري تانپوره جي شڪل سان مشابهت آهي، مگر هن ۾ تنبي جي بدران ڪاٺ جو گهڙيل هوندو آهي. تانپوره جو مٿيون پاسو قدريَ ايريل هوندو آهي، ليڪن طنبوري ۾ بلڪل سڌو هوندو آهي ۽ شڪم ويڪري هئڻ جي بجاءِ ڊگهيرڙو هوندو آهي. تانپوره وانگر ئي هن ۾ به تارون لڳل هونديون آهن ۽ ٻئي طرف تارن ڪشڻ ۽ ڍري ڪرڻ جون چاٻيون لڳل هونديون آهن. تارن جي سرن لاءِ هڪ تار ڪرج سان ملائي ويندي آهي؛ ٻي تار حسب ضرورت راڳ جي مڌم، پنچم يا نکاد سان ملائي ويندي آهي ۽ هڪ تار سرن جي هيٺ مٿي ڪرڻ لاءِ آزاد هوندي آهي. گويا سموري ساز جي جان اها هڪ تار آهي. ڪاٻي هٿ

سان انهيءَ تار مان سر ڪڍيا ويندا آهن ۽ ساڄي هٿ سان چرب جنهن ڪي جنوڪ چيو ويندو آهي، ان سان وڄايو ويندو آهي.
طنبورو اسان جو اهڙو ساز آهي، جيڪو اسان جي موسيقيءَ ۾ ڳلي جي ساٿ ڏيڻ سان گڏ، لئي ۽ تال ڪي بہ ادا ڪندو آهي.
هي ئي ساز آهي، جنهن جي رستي، اسان جا ڳوناٽا تال جي پيچدگين کي چڱيءَ طرح سمجهي سگهندا آهن. هن تي جنوڪ جون لڳندڙ چوٽون پنهنجي سر تال جو ڪم ڪنديون آهن، گويا لئي جي ڪنهن ٻي ساز جي نہ ٻيهڻ جي حالت ۾ بہ هي ساز پورو ڪم ڏيئي سگهي ٿو. تال جي سازن مان گهڙي ۽ طنبوري جي بهترين سنگت ٿئي ٿي. تيز لئي ۾ لهرا، هن ساز جي خصوصيت آهن.

طنبور

شاه لطيف رحہ جي ايجاد آهي ۽ انهيءَ دور کان پوءِ سندس ڳائڻن، فقيرن ۽ ٻين موسيقارن وٽ استعمال ۾ آهي.
غالبا هي ساز، شاه صاحب، عربي ۽ ايراني موسقيءَ کان متاثر ٿي ايجاد ڪيو هجي. طنبور جو اصلي نالو ”تانپوره“ آهي، جو اڄان اسان وٽ رواج ۾ آهي تانپوره مصرين جو ايجاد آهي ۽ منجهس چار تارون ٿينديون آهن. بعد ۾ هي ساز وچ مشرق ۽ ايران ۾ مروج ٿيو ۽ پوءِ اتان اسان ڏي منتقل ٿيو. برصغير ۾ هن کي چوتارو بہ سڏيو ويندو آهي. عربي ۽ ايراني موسيقيءَ ۾ هن کي فقط ڳلوڪار جي آواز کي آس ڏيڻ لاءِ ڪم آندو ويندو آهي.

شاه صاحب هن ۾ پنجين تار جو اضافو ڪيو ۽ بجاءِ ان کي صرف ساز جي لئي لاءِ اهڙيءَ طرح بنايو جو تال جو ڪم بہ ڏيڻ لڳو. هن جي پنجن تارن جي ورهاست هن نموني ڪئي

ويٺي آهي: پهرين تار کي گهوڙ چيو ويندو آهي ۽ ان کي مٿر استان جي ڪرج سان ملايو ويو. ان کان پوءِ ٻن تارن کي جاڙيون چيو ويندو آهي ۽ انهن مان مٿر استان جي ڪرج نڪرندي آهي. چوٿين تار کي "زبان" چيو ويندو آهي: جنهن مان مٿر استان جو مٿر يا پنچم سر ڪڍيو ويندو آهي. ۽ پنجين تار استان جي "سٿا" تي نڪرندي آهي ۽ اهائي تار شاه لطيف جي ايجاد هئي. ان طرح هي فائدو ٿيو جو ڳائيندڙ پنهنجو بينادي سر ڪرج جي بجاءِ پنچم کان شروع ڪندا آهن ۽ پوءِ ٽيپ استان ۾ اچڻ وقت سندس آواز تمام اوچو ٿي ويندو آهي. اهو طريقو ايران ۽ مصر ۾ اڄان تائين مروج آهي.

هن طنبوري جي ايجاد کان پوءِ ڳائيندڙ کي تال جي ڪنهن ساز جي ضرورت نٿي پوي ڇاڪاڻ جو هو انهن پرپور تارن تي جنهن وقت مضراب هڻندو ته اهي ڪيس آس ڏيڻ سان گڏ تال جو ڪم به ڏينديون آهن. هن ساز جي ايجاد اسان جي سازن ۾ قابل قدر اضافو ڪيو آهي.

چنگ

سر زمين سنڌ سان تعلق رکي ٿو، هي ساز وات سان وڄايو ويندو آهي جنهنجو سڌو تعلق وات ۾ هوا جي گهٽ وڌ ڪرڻ سان آهي. هڪ طرف ته نهايت سادو ۽ ٻئي طرف خوش اثر، شڪل ۽ صورت ۾ هي ساز هڪ ٿلهي لوهي چؤڪنڊي تار (اٽڪل هڪ پاڱي 4) ڊگهي موڙي اهڙي ريت ٺاهيو ويندو آهي جيئن انجي ٻنهي پچڙين کي ملائڻ سان ٻه ٻه انچ ڊگهي ۽ سنهي وچوٽي رهي ۽ ساڳئي وقت ٻئي طرف وڏي گهنڊي رهجي وڃي. انهيءَ گهنڊيءَ جي وچ تي تار سان هڪ ٻي سنهي لوهي پٽي لڳائي ويندي آهي جيڪا هلي چوڪنڊي تار

جي وچوٽي مان ٿيندي ڇيڙي وٽ ٻاهر مڙي وڃي ٿي. وڄائڻ مهل لوهي ڇهنب کي ڏند سان لڳائي لوهي پٽي کي وڄائبو آهي ۽ وات ۾ گهٽجندڙ ۽ وڌندڙ هوا رستي پٽيءَ کي جنبش ڏيڻ سان جيڪي (Vibration) پيدا ٿيندڙيون آهن، اهي ئي سر هوندا آهن، چنگ صرف سنڌي سنگيت جو ساز آهي. ڀهراڙيءَ جا باشندا اڪثر وڄائيندا آهن.

گز سان وڄائڻ وارا ساز

سرندو

هي ساز ڪاٺ جي هڪ وڏي ٽڪري کي کوٽي ٺاهيو ويندو آهي. هن جو پيٽ گهٽو اونهو ۽ فقيرن جي ڪشڪول جي طرز جو هوندو آهي. ٻين سازن کان مختلف هن ۾ ڪل ڪم نہ ايندي آهي. هن ۾ سامهون واري حصي جو مٿيون ٽڪرو ڪليل هوندو آهي گويا ”لائوڊ اسپيڪر“ جو ڪم ڏيندو آهي رباب وانگر هن جون پاسريون نڪتل هونديون آهن. گهٽ ۾ گهٽ چار تارون ٿيندڙيون اٿس جن مان هڪ مڌم يا پنچم، هڪ ٿلهي ڪرج لاءِ هوندي آهي. هن ساز کي گز سان وڄايو ويندو آهي جيڪو بانس جي ڪماني وانگر هوندو ۽ منجهس گهوڙي جون تارون لڳل هونديون آهن. گز کي کهري ڪرڻ لاءِ ميڻ يا ٻيو بوسو هنيو ويندو آهي. نهايت سريلو ساز ٿئي ٿو. وڄائڻ جو اصول سارنگي وانگر آهي.

ڪينرو

سرندي جهڙو ساز آهي ليڪن هن ۾ صرف ٻہ تارون ٿين. خاص سنڌ جو ساز آهي. هن جي وڄائڻ جو طريقو بہ ساڳيو سرندي جهڙو آهي.

بين يا الغوزو

واديءَ مهراڻ جي قديم ترين سازن مان آهي. ٻهراڙيءَ جي جهنگن، برپٽن، جبلن ۽ ساوڪ وارن علائقن ۾ آباد ٿيندڙ ساده لوح انسانن جو ساٿي آهي، ڪٽڻ ۾ هلڪڙو، سستو، انيڪ خوبين ۽ تاثرات سان ڀرپور، انيڪ ڪمال درجي جو ساز آهي جو ڪنهن ٻ ملڪ ۾ انجو مثال ملڻ مشڪل آهي. هن ساز جي فني خوبين، مسحور ڪندڙ اثرات جو عالم اهو آهي جو غير ملڪي باشندا اهو ٻڌي حيران ٿي ويندا آهن ۽ جهومڻ لڳندا آهن. ٻين ملڪن ۾ هن قسم جا ساز بانسري ۽ مرلي يا ڪلارينٽ وغيره جي صورت ۾ موجود آهن جن مان مرلي (Reed Pipe) سان ڀيٽڻ وڌيڪ مناسب ٿيندو. ليڪن ٻنهي سازن ۾ فرق صرف اهو آهي ته مرلي بانس يا اينجي مان ٺاهي ويندي آهي ته بين وري ساڳ، پڪي، پين يا ٻني ڪنهن ڪاني مان ٺاهي ويندي آهي. نهري ڪاني کي آرپار ٽنگ ڪري بانس وانگر پورو ڪيو ويندو آهي. ٻيو نمايان فرق هي آهي ته الغوزي ۾ (Reed) يا زبان مرلي جي ڀيٽ ۾ ڏگهي زبان لڳائي ويندي آهي جنهڪري آواز ۾ ميٺاج ۽ رواني پئدا ٿيندي آهي.

فني طور هي ساز وڄائڻ ۾ نهايت ڏکيو آهي اهوئي سبب آهي جو اڄ ڪيس انفرادي حيثيت بخشي ڇڏي آهي، وڄائڻ ۾ هيءُ ڪمال هوندو آهي جو ساهہ نڪ مان ايندو آهي ۽ وات مان الغوزي جي رستي هليو ويندو ليڪن ان ۾ ڪنهن ٻ قسم جي رڪاوٽ پئدا ٿيڻ نہ ڏني ويندي آهي. ائين ڪٽي چئجي ته هوا جي (Ventilation) آهي جنهن ۾ ساهہ هڪڙي طرف کان اچي ٻئي ذريعي هليو وڃي ٿو ته ٻيجا نہ ٿيندو. ٻڌندڙ کي ائين معلوم ٿيندو آهي. گويا وڄائيندڙ وٽ هوا جو ڪو ٻي انت

ذخيرو آهي، ليڪن حقيقتا ائين نہ هوندو آهي. وڄائيندڙ هن ڪي ٻہ بينون گڏ وات ۾ وجهي وڄائيندا آهن. ڪي تہ تي ٻہ بيڪ وقت وڄائيندا آهن. انهن مان هڪ بين ڪرج سان مليل هوندي آهي ۽ ان کي گهٽ وڌ ڪبو آهي ۽ ٻي بين کي وڄائبو آهي. ٽن بينن جي صورت ۾ هڪ مدم يا پنچم سان ملائبي آهي.

جيئن مٿي ذڪر ڪيو ويو آهي تہ هن ۾ (Reed) ٿوري ڍگهي ڪري ۽ (Reed) وارو سوراخ بہ خاص نموني ۾ لڳائبو آهي تہ ان جي رواني ۾ هڪ عجيب قسم جو اثر پيدا ٿي ويجي ٿو. آلاپ ۾ هي ساز هر سرکي الڳ الڳ ڪري ڏيکاري ٿو. آلاپ ڪلاسيڪل سنگيت وانگر جيترو آهستي لئي ۾ اوترو وڌيڪ درد انگيز ٿئي ٿو. آلاپ کان پوءِ راڳڻيءَ جي اصل صورت آشرائي ۽ اتر ۾ ظاهر ڪئي ويندي آهي ۽ ان کان پوءِ لهرو، بلڪل ڪلاسيڪل سنگيت وانگر هر حصو الڳ، لهري جي تشريح ايتري ڪرڻ گهٽي آهي تہ اهو ڪنهن بہ راڳڻيءَ جي وادي ۽ بجرادي سرن جي ويهن سرن جي بدلائڻ سان يا ننڍيون ميندون هٽڻ کي چيو ويندو آهي، ٻين لفظن ۾ ننڍن تانن جو سمجموعو چؤتال ۽ لئي جي قيد ۾ متنول ٿيل هوندو آهي ۽ جيئن تہ "رواني" هن ساز ۾ ڪمال درجي تي پهتل آهي، تنهنڪري سرن کي جهولائڻ سان نهايت دلپذير اثر پيدا ڪري ٿو.

هن ساز سان گڏ گهڙو، ڍولڪ ۽ طنبورو نهايت سهٽي سنگت ڪندا آهن گويا سنڌي سازن جو فني اعتبار کان بهترين آرڪسٽرا آهي، تيز لئي ۾ هن جو لهرو ايترو اثر ڪندو آهي جو ٻڌندڙ تي وجد طاري ٿي ويندو آهي چاهي اهو سنڌي

موسقي ڄاڻندڙ هجي يا نه. جيئن ته هر راڳڻي جي لهري جو پنهنجو پنهنجو تاثر آهي ليڪن ڪيترا اهڙا لهرا آهن جي صوتي اعتبار کان توڙي فني پيچدگين ۾ ٻين کان سهڻا آهن ۽ اهي ڪافي مروج آهن. ٿري لهرو ٿرپارڪر ايراضي جي نمائندگي (مانجهه مان) ڪري ٿو ته ڇيدي لهرو (پهاڙي مان) ڪوهياري جو لهرو وغيره.

نڙ

خالص سنڌي ساز آهي. هن ۾ الغوزي وانگر ڇهه سوراخ هوندا آهن. هن ۾ زبان (Reed) نه ٿيندي آهي ۽ انهيءَ ڪري سرن ۾ دوري پيدا ٿي ويندي آهي. هي ساز ٻه وڄائڻ ۾ ڏکيو هوندو آهي، هي ساز ڍڳهن ٻيٽن يا ڳاهن وارن ڪهاڻين جي چوڻ وقت گهڻو ڪم ايندو آهي، بيت ڏيندڙ سان گڏ هي ٻه ساٿ ڏيندو آهي، انهيءَ سبب ڪري اسانجي ٻهراڙي جي ڪچهرين ۾ خاص اهميت رکي ٿو. ”نڙ بيت“ جي ڪچهري کان ڪير نه واقف هوندو، نڙ اڪيلو پڻ وڄايو ويندو آهي. اڪيلو هن ساز ۾ چڱو تاثر آهي. مگر گهڙي ۽ طنبوري جي سنگت اڪثر ڪئي ويندي آهي. لهرو هنجو ٻه دلفريب هوندو آهي.

مرلي

هي ساز جوڳين، ڪاپڙين ۽ سامين جو ساٿي آهي. هڪ ڪدو کي سڪائي اندران پورو ڪري هيٺان ٻه بينون گڏ هنيون ونديون آهن ۽ مٿان ڦوڪ ڏني ويندي آهي. ٻنهي بين مان هڪڙي بين جو حصو مکيه بين جي ڪرج سان مليل هوندو آهي ۽ ٻي بين کي آنڱرين سان وڄائبو آهي، تنبي جي مٿين

حصي مان ٿوڪ ڏئي وڄائبي آهي. هن جي وڄائڻ جو طريقو به بين وانگر آهي. جنهن ۾ نڪ مان هوا ڪڍي ويندي آهي. هن جو آواز به مست ڪندڙ ٿيندو آهي جو زهريلو جانور نانگ به مست ٿي نچڻ لڳندو آهي ۽ پنهنجو پاڻ کي جوڳين جي قبضي ۾ ڏيئي ڇڏيندو آهي، محاوره "مرليون وڄائڻ" (بمعنيٰ ريجهائڻ) اسان وٽ انهيءَ مقصد سان نڪتو آهي. هن ۾ ڪا به ترقي نه ٿي آهي البت فلمن ۾ هينئر متعارف ٿيو آهي جنهن مان چڱا نتيجا نڪتا آهن.

شرناءِ

ايران جو ساز آهي، حضرت ابوعلي سينا جي ايجاد آهي جنهن جي نالي مروج آهي. اسان وٽ ڳچ عرصي کان رائج ٿيڻ ڪري سنڌي سازن ۾ شامل ٿي ويو آهي. شادين ۾ توڙي ٻين خوشيءَ جي موقعن تي مگنهار وڄائيندا آهن. هي سڄو ڪاٺ جو ساز آهي. اڳيان منهن ٿورو توتاريءَ وانگر نڪتل ٿئي ٿو، هن ۾ زبان لڳائي وڄايو ويندو آهي. سندس آواز تکو ٿئي، وڄائڻ جو اصول بين وانگر آهي. جيئن ته منجهس ڦوڪ زور سان ڏيڻي پوندي آهي تنهن ڪري لهرو وڄائڻ مشڪل هوندو آهي، راڳڻي جي صورت بلڪل چڱي طرح ظاهر ڪري سگهبي آهي.

بين

هي شرناءِ جو ساٿي ساز آهي. هي ٻئن بين تي مشتمل هوندو آهي. هن جي وچ تي چمڙي جي هڪ ٿيلهي ٺهيل هوندي آهي جنهن مان چار بينون ۽ هڪ ڦوڪ ڏيڻ جو نڙ نڪرندو آهي. انهن ٻئن بين مان ٿي مٿئين پاسي ۽ هڪ

هينيئن پاسي هوندي آهي. مٿين ٽنهي مان هرهڪ جو آواز مکيه بين جي کرج، پنچم ۽ مڌم سان مليل هوندو آهي ۽ باقي هيٺين لڙڪيل بين مکيه هوند آهي. مکيه بين ۾ شرناءِ وانگر ڇهه سوراخ ٺيل هوندا آهن. پنجين نلڪي ذريعي انهي ٻوٿريءَ ۾ وات سان هوا ڦوڪي ويندي آهي جتان ڇئني بين کي تناسب سان هوا ملندي آهي. مکيه بين تي آڱرين هلائڻ سان مختلف سر ڪڍيا ويندا آهن. وڏي ساز هٿڻ ڪري ڪڇ ۾ رکي وڄائبو آهي. هوا جي ٻوٿريءَ مان هڪڙو فائدو ٿئي ٿو جو وڄائيندڙ کي الغوزي وانگر (Ventilation) واري تڪليف نه ٿي ڪرڻي پوي ۽ هو هڪ ڦوڪ ڏيئي ٻوٿريءَ ۾ هوا ڀري ٿو ڇڏي جا ايستائين ڪپندي رهي ٿي جيستائين هو ٻي ڦوڪ ڀري. اهڙي ريت هي سلسلو جاري رهي ٿو.

فني طور هي ساز راڳڻين جي صورت ظاهر ڪرڻ ۾ ناقص آهي پر شرناءِ جي پنيرائي ۽ لئي قائم ڪرڻ ۾ خاصي مدد ڏئي ٿو.

بوڙيندو

گول مٽيءَ مان ناهيو ويندو آهي، بلڪل ان طرح جيئن آتشبازي ۾ ڏاڙهون جو جرقل هوندو آهي. ماپ ۾ قنڌاري ڏاڙهون يا ان کان ننڍو ٿئي سڄو اندران پورو ٿئي ۽ ان ۾ پوءِ هڪ پاسي تي سوراخ قطار ۾ ڪڍيا ويندا اهن، ۽ هڪ مکيه سوراخ، وڏي سوراخ تي بانسري وانگر ڦوڪ ڏبي آهي ۽ باقي ٻين ٽنگن تي آڱرين رستي سر ڪڍبا آهن. هيءُ ڪو خاص ساز ڪونهي، ٻهرڙاي جي باشندن لاءِ دلچسپ آهي.

تال جا ساز

دهل

هي تال جو ساز آهي ۽ عربي ساز طبل مان نڪتل آهي. وڏي ڪاٺ جي خول تي ڪلون چڙهيل هونديون آهن. هڪ طرف ٿلهي کل چڙهيل جنهن مان ڳرو آواز نڪري ۽ ٻئي طرف سنهي کل چڙهيل جتان سنهو آواز نڪري جن تي مختلف انداز سان آڱرين جا ڏڪ هڻڻ سان مختلف آواز نڪرن. شادين ۽ ٻين خوشيءَ جي موقعن تي اڪثر استعمال ڪيو ويندو آهي، هڪ طرف ڏونڪي سان پڻ وڄايو ويندو آهي، هن جا ٻول طبلي يا ڪنهن ٻئي ساز کان مختلف هوندا آهن. هي ساز اسان وٽ وڄت ۾ چڱي مدد ڏئي ٿو.

پکواز

پکاوج جي بگڙيل صورت آهي ۽ دهل جي ننڍڙي صورت آهي. هلڪي هٿڻ ڪري ايجاد ڪيو ويو. وڄت ساڳي دهل واري فرق صرف اهو آهي ته دهل جو وڏو آواز ٿئي ۽ هن جو ننڍو آواز ۽ هن ۾ فني پيچيدگيون طبلي وانگر ظاهر ڪري سگهبيون آهن. دهل ۾ وڏي هجڻ ڪري ايتري گنجائش ڪانہ رکيل آهي. ”ڌن، ڌا، ڌي، ڌٽ، ڪڙ، ڪٽ“ وغيره جهڙا ڌکيا آواز هن مان ڪڍي سگهجن ٿا. سنڌي موسيقي ۾ لئي ۽ تال لاءِ ساز آهي. وڄائڻ ۾ ڪافي دسترس ۽ مهارت جي ضرورت آهي.

گهڙو

عام رواجي گهڙو ٿئي ليڪن موسيقي ۾ وڏي ڪم جي شئي آهي. لئي ۽ تال ۾ بلڪل طبلي وارو ڪم ڏئي. ”نر“

آواز منهن واري ڪليل هنڌ هٿ هڻڻ سان پيدا ڪيو ويندو آهي ۽ مادي آواز ڪنارن ۽ پاسن تي تکي لئي ۾ طنبوري سان گڏ سنگت اڪثر مروج آهي. هن ئي قسم جو ٻيو ساز گهاگهر آهي جنهن جو پيٽ ته وڏو ٿئي ليڪن منهن مشڪل سان ادائي تي انچ. نتيجي طور هن جو نر آواز به وڏيڪ گنڀير ته مادي آواز به وڏيڪ سهٽو. منجانئس سهٽي نموني ۽ فني طريقي تي مطلوب آواز ڪڍيا ويندا آهن. هنجي وڄائڻ ۾ به تال ۽ لئي جا پڪا فنڪار هوندا آهن. اسان جي سنڌي سنگيت ۾ گهڙي ۽ گهاگهر کي وڏو دخل آهي. هي هڪڙو سادو ۽ فني خوبين سان ڀرپور ساز آهي جو دنيا جي ٻئي ڪنهن به ملڪ ۾ نه وڄايو ويندو آهي. حالانڪ ٻين سازن جي مقابلي ۾ گهڙي کي خاص اهميت حاصل آهي.

جهانجهه (ڪنجهيون يا تالون)

فقيرن جي سازن مان آهي غالبا اسان وٽ هندي موسيقي مان آيو آهي جيڪي هنکي مندرن ۾ پوڄا وقت وڄائيندا هئا. هڪ ڪاني ۾ نوڙي پڌل هوندي آهي جنهن جي مقرر هنڌن تي پتل جون گول ننڍڙيون ٿالهيون ٻه ٻه گڏ لڳايون ويندو آهن، جنکي وڄائڻ سان جهنڪار پيدا ٿيندي آهي. خوش آواز ٿئي. تال ۾ تسر تي ڏڪ لڳايو ويندو آهي. سنڌي سنگيت ۾ ڪافي ڪتب اچي ٿو.

هي اهي ساز آهن جيڪي اسان جي موسيقي جا پنهنجا آهن جن سان اسان جا تاريخي داستان وابسته آهن. ورنه هونئن ته ڪيترا ٻاهريان ساز اسان جي علائقي ۾ اچي مقامي صورت اختيار ڪري چڪا آهن.

پڙهندڙ نسُل . پَ نَ

The Reading Generation

1960 جي ڏهاڪي ۾ عبدالله حسين ” اُداس نسلين“ نالي ڪتاب لکيو. 70 واري ڏهاڪي ۾ وري ماڻِڪَ ”لُڙهندڙ نَسُل“ نالي ڪتاب لکي پنهنجي دورَ جي عڪاسي ڪرڻ جي ڪوشش ڪئي. امداد حُسينيءَ وري 70 واري ڏهاڪي ۾ ئي لکيو:

انڌي ماءُ ڄڻيندي آهي اونڌا سونڌا ٻارَ
ايندڙ نسل سَمورو هوندو گونگا ٻوڙا ٻارَ

هر دور جي نوجوانن کي اُداس، لُڙهندڙ، ڪَڙهندڙ، ڪُڙهندڙ، ٻَرندڙ، ڇُرندڙ، ڪِرَندڙ، اوسيئڙو ڪَندَڙُ، ياڙي، ڪاٺُو، پاڇوڪَڙُ، ڪاوڙيل ۽ وِڙهندڙ نسلن سان منسوب ڪري سَگهجي ٿو، پَر اسان اِنهن سيني وِچان ”پڙهندڙ“ نسل جا ڳولائو آهيون. ڪتابن کي ڪاڳر تان کڻي ڪمپيوٽر جي دنيا ۾ آڻڻ، ٻين لفظن ۾ برقي ڪتاب يعني e-books ناهي ورهائڻ جي وسيلي پڙهندڙ نسل کي وَڌَڻ، ويجهَڻ ۽ هِڪَ ٻِئي کي ڳولي سَهڪاري تحريڪ جي رستي تي آڻِڻَ جي آسَ رکون ٿا.

پڙهندڙ نَسل (پَڻَ) ڪا بہ تنظيمَ ناهي. اُنَ جو ڪو بہ صدر، عُهديدار يا پايو وِجهندڙ نہ آهي. جيڪڏهن ڪو بہ شخص اهڙي دعويٰ ڪري ٿو تہ پَڪَ ڄاڻو تہ اُهو ڪُوڙو آهي. نہ ئي وري پَڻَ جي نالي ڪي پئسا گڏ ڪيا ويندا. جيڪڏهن ڪو اهڙي ڪوشش ڪري ٿو تہ پَڪَ ڄاڻو تہ اُهو بہِ ڪُوڙو آهي.

جَهڙيءَ طَرَح وڻن جا پَنَ ساوا، ڳاڙها، نيرا، پيلا يا ناسي هوندا آهن اَهڙيءَ طرح پَڙهندڙ نَسُل وارا پَڻَ بہ مختَلِف آهن ۽ هوندا. اُهي ساڳئي ئي وقت اُداس ۽ پڙهندڙ، ٻَرندڙ ۽ پڙهندڙ، سُست ۽ پڙهندڙ يا وِڙهندڙ ۽ پڙهندڙ بہ ٿي سگهن ٿا. ٻين لفظن ۾ پَڻَ ڪا خُصوصيِ ۽ تالي لڳل ڪِلَب Exclusive Club نہ آهي.

ڪوشش اها هوندي تہ پَڻَ جا سڀ ڪَم ڪار سَهڪاري ۽ رَضاڪار بنيادن تي ٿين، پر ممڪن آهي تہ ڪي ڪم اُجرتي بنيادن تي بہ ٿِين. اهڙي حالت ۾ پَڻَ پاڻ هِڪَٻِئي جي مدد ڪَرڻ جي اُصولَ هيٺ ڏي وَٺُ ڪندا ۽ غيرتجارتي non-commercial رهندا. پَڻَ پاران ڪتابن کي ڊِجيٽائِيز digitize ڪرڻ جي عَملَ مان ڪو بہ مالي فائدو يا نفعو حاصل ڪرڻ جي ڪوشش نہ ڪئي ويندي.

ڪتابن کي ڊِجيٽائِيز ڪرڻ کان پو ٻيو اهم مرحلو وِرهائڻ distribution جو ٿيندو. اِهو ڪم ڪرڻ وارن مان جيڪڏهن ڪو پيسا ڪمائي سگهي ٿو تہ ڀلي ڪمائي، رُڳو پَڻَ سان اُن جو ڪو بہ لاڳاپو نہ هوندو.

ٻَنَن کي ڪُليل اکرن ۾ صلاح ڏجي ٿي تہ هو وَسَ پٺاندڙ وڏِ کان وَڏِ ڪتاب خريد ڪَري ڪتابن جي ليکڪَن، ڇپائيندڙن ۽ ڇاپيندڙن کي هِمٿائِن. پر ساڳئي وقت عِلم حاصل ڪرڻ ۽ ڄاڻ کي ڦهلائڻ جي ڪوشش دوران ڪَنهن بہ رُڪاوٽَ کي نہ مڃن.

شيخ اَيازَ علمَ، ڄاڻَ، سمجهہَ ۽ ڏاهپَ کي گيتَ، بيتَ، سِٽَ، پُڪارَ سان تَشبيهہ ڏيندي انهن سِيني کي بَمن، گولين ۽ باروڊَ جي مدِ مقابل بيهاريو آهي. اياز چوي ٿو تہ:

گيتَ بہِ جڻ گوريلا آهن، جي ويريءَ تي وار ڪَرن ٿا.
... ...
جئن جئن جاڙ وڌي ٿي جَڳَ ۾، هو ٻوليءَ جي آڙ ڇُپن ٿا:
ريتيءَ تي راتاها ڪن ٿا، موتي مَنجهہِ پهاڙ ڇُپن ٿا:
... ...
ڪالهہَ هُيا جي سُرخ گُلن جيئن، اڄڪلهہ نيلا پيلا آهن:
گيتَ بہِ جڻ گوريلا آهن........
... ...
هي بيتُ اَٿي، هي بَم- گولو،
جيڪي بہ ڪٽين، جيڪي بہ ڪٽين!
مون لاءِ ٻنهي ۾ فَرَقُ نہ آ، هي بيتُ بہ بَمَ جو ساٿي آ،
جنهن رِڻ ۾ رات ڪَيا راڙا، تنهن هَڏَ ۾ چَمَ جو ساٿي آ ـ

اِن حسابَ سان اٽڪاٽائي کي پاڻَ تي اِهو سوچي مَڙهڻ تہ ”هاڻي ويڙهہ ۽ عمل جو دور آهي، اُن ڪري پڙهڻ تي وقت نہ وڃايو“ ناداني‌ءَ جي نشاني آهي.

پَنَن جو پڙهڻ عام ڪِتابي ڪيڙن وانگر رُڳو نِصابي ڪتابن تائين محدود نہ هوندو. رڳو نصابي ڪتابن ۾ پاڻ کي قيد ڪري ڇڏڻ سان سماج ۽ سماجي حالتن تان نظر ڪڇي ويندي ۽ نتيجي طور سماجي ۽ حڪومتي پاليسيون policies اڻڄاڻن ۽ نادانن جي هٿن ۾ رهنديون. پَنَ نِصابي ڪتابن سان گڏوگڏ ادبي، تاريخي، سياسي، سماجي، اقتصادي، سائنسي ۽ ٻين ڪتابن کي پڙهي سماجي حالتن کي بهتر بنائڻ جي ڪوشش ڪندا.

پَڙهندڙ نَسُل جا پَنَ سيني کي **ڇو، ڇالاءِ ۽ ڪيئن** جهڙن سوالن کي هر بَيانَ تي لاڳو ڪرڻ جي ڪوشش ڏين ٿا ۽ انهن تي ويچار ڪرڻ سان گڏ جوابَ ڳولڻ کي نہ رڳو پنهنجو حق، پر فرض ۽ اٽل گهرج unavoidable necessity سمجهندي ڪتابن کي پاڻ پڙهڻ ۽ وڌ کان وڌ ماڻهن تائين پهچائڻ جي ڪوشش جديد ترين طريقن وسيلي ڪرڻ جو ويچار رکن ٿا.

توهان بہ پڙهڻ، پڙهائڻ ۽ ڦهلائڻ جي اِن سهڪاري تحريڪ ۾ شامل ٿي سگهو ٿا، بَس پنهنجي اوسي پاسي ۾ ڏِسو، هر قسم جا ڳاڙها توڙي نيرا، ساوا توڙي پيلا پن ضرور نظر اچي ويندا.

وڻ وڻ کي مون ڀاڪي پائي چيو تہ ”منهنجا يارُ
پهتو منهنجي من ۾ تنهنجي پَنَ پَنَ جو پڙلاءُ“.
ـ اياز (ڪلهي پاتم ڪينرو)